







3769

Plat. XXXVI - 46



584313

ŒUVRES

COMPLETTES

DE M. MARMONTEL,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

*Et Secrétaire perpétuel de l'Académie
Françoise.*

Edition revue & corrigée par l'Auteur.

TOME DIXIÈME.

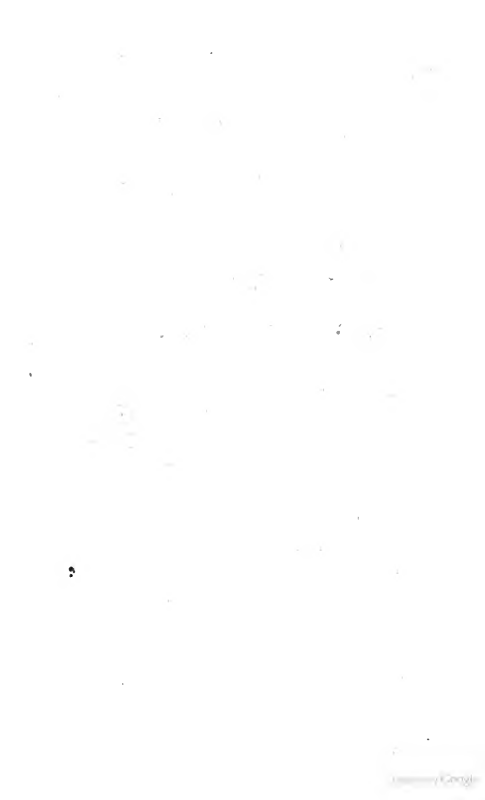


A PARIS,

Chez NÉE DE LA ROCHELLE, Libraire, rue du
Hurepoix, près du Pont S. Michel. N°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



É L É M E N S

D E

LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME SIXIÈME.

M. DCC. LXXXVII.

T A B L E

Des articles contenus dans ce Volume.

R ÉCITATIF, x	SUBLIME, 223
RECONNOISSANCE, 21	SYMBOLE, 237
RÈGLES, 16	TEMPÉRÉ, 246
RÉVOLUTION, 39	TON, 253
RHÉTORIQUE, 48	TRADUCTION, 266
RIME, 110	TRAGÉDIE, 282
SATIRE, 124	TUTOIEMENT, 365
SIMPLE, 140	UNITÉ, 372
SITUATION, 146	USAGE, 406
SOTISE ou SOTIE, 155	VÉRITÉ RELATI-
STANCE, 158	VE, 449
STROPHE, 176	VERS, 458
STYLE, 182	VRAISEMBLANCE, 500

É L É M E N S

D E

LITTÉRATURE.

R.

RÉCITATIF. Du côté du musicien , le *Récitatif* est l'espèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole ; & du côté du poète , c'est la partie de la scène destinée à cette espèce de chant.

Lorsqu'en Italie on imagina de noter la déclamation théâtrale , l'objet de la Musique fut , comme celui de la Poésie , d'embellir la nature en l'imitant , c'est-à-dire , de donner à la déclamation chantée une mélodie plus agréable pour l'oreille , & , s'il étoit possible , plus touchante pour l'ame que l'expression natu-

Tome VI.

A

relle de la parole , fans toutefois contrarier ni trop altérer celle-ci : en sorte que la ressemblance embellie fit encore son illusion.

Le principe de tous les arts qui se proposent d'imiter la nature , est que l'imitation soit quelque chose de ressemblant , & non pas de semblable.

L'imitation est donc un mensonge , soit dans le moyen , soit dans la manière dont elle fait illusion ; & ce qu'il y a de singulier , c'est que le témoignage confus que nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe , est la cause du plaisir sensible & délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans l'imitation une ressemblance , afin que l'âme y soit trompée ; mais il doit y avoir en même temps une différence sensible , afin que l'âme s'aperçoive & jouisse confusément de son erreur.

Ce n'est pas que la nature même , présentée sur un théâtre avec toute sa vé-

rité , comme dans les combats de gladiateurs ou d'animaux , ne pût faire une sorte de plaisir , si en elle-même elle étoit assez belle ou assez touchante : mais ce plaisir seroit l'effet direct de la réalité , & non l'effet de la surprise que l'art nous cause quand nous admirons son adresse , & que , semblable à Galathée , il se cache , & se laisse encore apercevoir en se cachant.

Alternativement savoir & oublier que l'imitation est un artifice ; sentir à chaque instant le mérite de l'art , en le prenant pour la nature ; jouir par sentiment des apparences de la vérité , & par réflexion des charmes du mensonge : voilà le composé réel , quoiqu'ineffable , du plaisir que nous font les arts d'imitation.

J'ai dit que le mensonge étoit tantôt dans le moyen , tantôt dans la manière dont s'opéroit l'illusion : dans le moyen , lorsque , par exemple , la peinture , avec une toile & des couleurs , imite des con-

tours , des reliefs , des lointains , &c. ; dans la manière , lorsque le moyen de l'art & celui de la nature sont les mêmes , & que l'art ne fait que le modifier d'une manière qui lui est propre , & qui donne de l'avantage à l'imitation sur le modèle. C'est ainsi que la Tragédie s'exprime en vers & d'un ton plus élevé que ne le fut jamais le ton de la nature ; c'est ainsi que la Comédie réunit dans un seul caractère plus de traits de ridicule , & dans une seule action plus d'incidens & de rencontres singulières , que le même espace de temps ne nous en eût fait voir dans la réalité ; c'est ainsi enfin que , dans l'Opéra , on a permis de porter la licence de la fiction jusqu'à faire parler en chantant.

De même tous les arts d'imitation ont leurs *données* ; & les seules conditions qu'on leur impose sont l'illusion & le plaisir.

S'il est donc vrai que le chant , comme les vers , embellisse l'imitation de la pa-

DE LITTÉRATURE. S

role, sans détruire l'illusion ; on auroit tort de se refuser au nouveau plaisir qu'il nous cause : ce ne sera jamais un peuple doué d'une oreille sensible qui se plaindra qu'on lui parle en chantant.

Les italiens ont trouvé dans cette licence une source intarissable de sensations délicieuses ; & leur imagination, assez vive pour être encore séduite par une imitation éloignée de la nature, n'a presque pas mis de bornes à la liberté accordée au musicien.

Les françois jusqu'ici ont été plus sévères, par la raison peut-être que leur imagination est moins vive, ou leur organe moins sensible.

Cependant, chez les italiens mêmes, l'art, timide dans sa naissance, se tint le plus près qu'il lui fut possible de la nature. Le *Récitatif*, c'est-à-dire, une déclamation notée & non mesurée, ou quelquefois seulement accompagnée par la symphonie, & avec elle soumise aux lois de la mesure & du mouvement, fut d'abord tout ce qu'on osa se permet-

tre : dans la suite on fut plus hardi.

Or de savoir s'il falloit s'en tenir à cette première simplicité , ou jusqu'à quel point l'art pouvoit s'étendre & s'éloigner de la vérité , à condition de l'embellir ; c'est un problème que la spéculation ne peut résoudre , mais dont l'expérience & le sentiment , chez les différens peuples du monde , nous donnent la solution.

La scène déclamée est ce qu'il y a de plus ressemblant au ton naturel de la parole. La scène chantée sans accompagnement & sans mesure , est ce qui approche le plus de la déclamation. Le récit obligé s'en éloigne un peu davantage , soit parce qu'il est accompagné , & que cette alliance de la symphonie avec la voix n'a point de modèle dans la nature , soit parce qu'il est mesuré , & que l'expression naturelle de nos pensées & de nos sentimens ne l'est pas. Enfin l'air est encore une imitation plus altérée , plus éloignée de la vérité ; car la rondeur , la symétrie , & l'unité du chant ne ressemblent que de très-loin aux

modulations libres & naturelles de la voix.

Si donc on ne cherchoit dans l'expression musicale que la vérité de l'imitation, & si, pour produire l'illusion, il falloit que l'imitation fût fidèle; il n'y auroit aucun doute que la Musique la plus parfaite ne fût le simple *Récitatif*; & ce *Récitatif* lui-même, moins naturel que la déclamation, n'en eût pas dû prendre la place.

Mais dans l'imitation, on ne cherche pas seulement la vérité; on y désire, comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'est à dire, une impression plus agréable que celle de la vérité même, ou de son exacte ressemblance: il s'agit donc ici d'un calcul de plaisirs.

Ne demandez-vous qu'à être émus par le tableau le plus frappant d'une action pathétique? fuyez loin du théâtre où l'on chante, & allez à celui où des acteurs habiles donnent aux passions leur accent naturel: une voix étouffée, une voix déchirante, les gémissemens, les cris, les sanglots d'un Brisard, d'une

Dumefnil , vous feront plus d'illusion & une impression plus profonde , que les éclats de voix d'une Le Maure , ou que les sons mélodieux d'une Fauiline ou d'un Farinelli ; & à l'avantage de l'expression se joindra celui d'un poème où le génie , n'étant gêné sur rien , n'a eu rien à sacrifier. *Voyez* LYRIQUE.

Mais voulez-vous joindre , au plaisir d'être ému d'étonnement , de crainte , ou de pitié , celui d'avoir l'oreille agréablement affectée par une succession ou par un ensemble de sons touchans , de sons harmonieux ? allez au théâtre où l'on chante , & demandez à ce théâtre que l'art du chant y soit porté au plus haut degré d'expression & de charme.

Qu'on se rappelle donc ce qu'on s'est proposé , lorsque de la Tragédie on a fait l'Opéra : on a voulu jouir à la fois des plaisirs de l'esprit , de l'âme , & de l'oreille. Il a donc fallu d'abord que la déclamation fût , non seulement expressive , mais encore mélodieuse ; & tant qu'on n'a pas eu d'autre chant que le

Récitatif, on a eu raison de le rendre le plus chantant qu'il a été possible : de là les cadences , les ports de voix , les tenues , les prolations que les françois y ont introduites pour y faire briller l'organe d'un Muraire , ou d'une Le Maure.

Les italiens , au contraire , se sont fait un *Récitatif* dénué de tout ornement. Il n'ont pu noter les accens inappréciables de la parole ; mais la voix des chanteurs habiles a su ajouter à la note , des inflexions , des liaisons , des nuances de sons , pour m'exprimer ainsi , qui ont rapproché , autant qu'il est possible , les accens de la mélodie de ceux de la simple déclamation : par-là ils ont rendu leur *Récitatif* le moins chantant qu'il pouvoit l'être. Mais en revanche ils y ont mêlé des morceaux d'un caractère plus marqué & d'une expression plus énergique. Dans ces morceaux qu'ils appellent *Récitatif obligé* , la mesure & le mouvement sont prescrits : la symphonie , qui accompagne la voix , la soutient & la fortifie ; elle fait plus , elle devient un

nouvel organe de la pensée ; & dans les silences même de la voix , elle y supplée par l'expression de ce qui se passe au dedans de l'âme , ou , pour ainsi dire , autour d'elle.

Mais , dans le courant de la déclama-
tion , les italiens & les françois avoient également senti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvemens plus décidés , des inflexions plus sensibles , il falloit saisir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue , par un chant plus marqué , qui se détacheroit du *Récitatif* continu , & qui , saillant & isolé , réveilleroit l'attention de l'oreille , en lui offrant un plaisir nouveau : de là ces chants phrasés & cadencés que Lulli & les italiens de son temps employoient dans la scène. Mais quel charme pouvoient avoir des airs le plus souvent tronqués & mutilés , ou renfermés dans le cercle étroit d'une phrase simple & concise , n'ayant pour tout caractère qu'un mouvement lent ou rapide , ou qu'une succession de sons dé-

tachés ou liés ensemble, tantôt plus adoucis & tantôt plus forcés, presque toujours sans mélodie, sans agrément dans le motif, sans précision dans la mesure, sans symétrie dans le dessin ?

Jusques-là il est au moins très-douteux que la déclamation eût gagné à être chantée : car du côté de la nature, elle avoit évidemment perdu de son aïfance, de fa rapidité, de fa chaleur, & de son énergie ; & du côté de l'art, qu'avoit-elle acquis pour compenser toutes ces pertes ?

Mais dès que le chant périodique & symétrique fut inventé, tout le prix, tout le charme de la Musique fut senti ; l'âme connut tout le plaisir que pouvoit lui apporter l'oreille ; l'Italie & l'Europe entière ne regrettèrent plus rien.

La France elle seule continuoit à s'en-nuyer d'une Musique monotone, qu'elle applaudissoit en baillant, & qu'elle s'obf-tinoit par vanité à faire semblant de chérir. Non seulement elle dédaignoit de con-noître cette forme d'airs périodiques dont

Vinci étoit l'inventeur , & que Leo , Pergolèse , Galluppi , Jumelli , avoient porté à un si haut degré d'expression & de mélodie ; mais ce *Récitatif* obligé , cette déclamation passionnée , énergique , où Porpora avoit excellé , nous étoit encore étrangère : l'orchestre étoit chez nous le seul acteur qui connût la précision des mouvemens & de la mesure ; encore l'oublioit-il lui-même , forcé d'obéir à la voix. Le charme & le pouvoir du chant nous étoient inconnus au point qu'on attachoit à des accompagnemens sans dessin le grand mérite de l'artiste , & que l'on faisoit consister l'excellence de la Musique dans les accords. C'est presque uniquement à cette partie subordonnée que le célèbre Rameau appliquoit son génie , & qu'il a dû tous ses succès. Le don d'inventer les dessins , de les développer , de les varier avec grace , & d'affortir au même caractère la mélodie & le mouvement , en un mot , le don de la pensée musicale , le seul auquel les italiens attachent le nom de *génie* , Rameau

en faisoit peu de cas, & ne daignoit l'employer qu'à ses airs de danse, dans lesquels il a excellé : injuste envers lui-même, il se glorifioit de son savoir & de son art, & méconnoissoit son génie. Combiner les accords est le travail de l'homme habile ; les choisir, savoir les placer, est le travail de l'homme de goût. Inventer des chants analogues au sentiment ou à la pensée, & dont la modulation variée dans sa belle simplicité enchante à la fois l'âme & l'oreille ; voilà l'inspiration qui, dans le musicien, répond à celle du poète, & c'est ce qui, dans notre Musique vocale, a été presque inconnu jusqu'à nous.

Cependant, comme on ne sauroit prendre sincèrement du plaisir à s'ennuyer, on juge bien que les françois n'éparagnoient rien pour se déguiser à eux-mêmes la fatigante monotonie de leur Musique vocale. Les faux agrémens qu'ils y mêloient, aux dépens de l'expression, se multiplioient tous les jours ; quelques belles voix ayant excellé, les unes à

former des cadences brillantes , & les autres à déployer des sons pleins & retentissans , le besoin d'aimer ce qu'on avoit , & l'habitude qu'on s'étoit faite insensiblement d'admirer ce qui étoit difficile & rare , enfin l'émotion physique de l'organe auquel une belle voix plaît comme une cloche harmonieuse , cette émotion que l'on croyoit être , sur la foi d'un long préjugé , le dernier degré de plaisir que pouvoit faire la Musique , en imposoit à une nation qui ne connoissoit rien de mieux.

Mais jusqu'à ce que des hommes bien organisés & doués d'une ame sensible aient réellement trouvé le beau , ils éprouvent une inquiétude secrète & confuse qu'aucune espèce d'illusion ne peut calmer : de là les efforts , les dépenses , & toutes les ressources inutiles qu'on a si long-temps employées pour sauver les françois du dégoût de leur Opéra : diversité dans les poèmes , multiplicité des machines , magnificence vraiment royale , comme l'appelle La Bruyère , dans les

décorations & les vêtemens , usage immodéré des danfes , jusqu'à faire disparoître l'action théâtrale pour ne plus voir que des ballets , multitude presque innombrable de jeunes beautés assemblées pour en décorer le spectacle ; que n'a-t-on pas mis en usage ? & ce théâtre a toujours été le seul dont les entrepreneurs , successivement ruinés , n'ont pu soutenir la dépense dans ce même Paris , où , sans secours & presque sans moyens , on a vu fleurir le théâtre des vaudevilles.

La cause de cette décadence continue de l'Opéra françois n'est autre que le dégoût invincible qu'on aura toujours pour une Musique dénuée de chant. Le *Récitatif* , quel qu'il soit , réduit à sa simplicité monotone , fatiguera toujours l'oreille ; le *Récitatif* obligé , quelque expression que l'on donne à l'harmonie qui l'accompagne , quelque énergie qu'elle ajoute aux accens dont il est formé , ne répandra jamais dans la scène assez de variété , d'agréments , & de charmes ; les chœurs multipliés se détruiront l'un l'au-

tre, & ne seront plus que du bruit ; les danfes prodiguées deviendront insipides, comme tous les plaisirs dont on a la satiété

A ce spectacle, un seul moyen de plaire, toujours varié, toujours sensible, toujours inépuisable dans ses ressources, c'est le chant : parce qu'il prend toutes les formes du sentiment & de la pensée ; qu'en même temps qu'il flatte l'oreille, il touche l'ame ; qu'il parle à l'esprit comme aux sens ; & que dans sa période il réunit le double avantage de faire attendre, désirer, & jouir. Tel étoit le pouvoir que les anciens attribuoient à la période oratoire : & si l'art de tenir l'esprit suspendu, dans l'attente de la pensée, avoit sur eux tant de puissance, qu'il leur faisoit considérer l'orateur comme tenant enchainées les oreilles de tout un peuple ; que penser de l'art du musicien qui exercera le même empire, non pas sur l'esprit, mais sur l'âme, & qui saura donner le même attrait à l'expression du sentiment ?

Concluons que la partie essentielle de la

la Musique c'est le chant : que le *Récitatif* simple en est la partie soible : que le *Récitatif* obligé, qui, dans les mouvemens rompus & tumultueux des passions, peut emprunter de l'harmonie tant d'énergie & de puissance, n'est pourtant pas ce qu'on désire le plus vivement, & dont on se lasse le moins : que c'est de la beauté du chant périodique & mélodieux que l'ame & l'oreille sont insatiables ; & que par conséquent le poète qui écrit pour le musicien, doit regarder la partie du *Récitatif* simple comme celle qui exige le style le plus rapide, afin que l'oreille, impatiente d'arriver au chant, ne se plaigne jamais qu'on l'arrête au passage ; la partie du *Récitatif* obligé, comme celle qui demande à être employée avec le plus de sobriété, afin que le sentiment de l'harmonie ne soit point émoussé par la fatigue de n'entendre que des accords sans dessein ; & la partie du chant mélodieux & fini, comme celle dont la distribution doit être son premier objet, afin que le charme de la

mélodie, le vrai plaisir de ce spectacle, se reproduise sous mille formes, & que, s'il altère la vérité de l'expression naturelle, ce ne soit que pour l'embellir.

Telle doit être, je crois, l'intention commune du poète & du musicien : & si jamais elle est remplie dans l'Opéra françois, comme il est sûr qu'elle peut l'être (le succès l'a prouvé) ; c'est alors que le prestige de la Musique, joint à celui de la Peinture, des fêtes, & du merveilleux qu'y répandra la Poésie, fera de ce spectacle un véritable enchantement.

Mais jusques-là, qu'on ne se flatte pas de nous faire goûter un *Récitatif* pur & simple ; ce ne seroit pas pour l'oreille un plaisir digne de compenser celui d'une déclamation naturelle & d'une poésie affranchie des contraintes de la Musique. Nous permettons à l'Opéra une déclamation notée, parce que la scène parlée trancheroit trop avec le chant ; mais ce n'est que dans l'espérance & en faveur du chant, que nous consentons qu'on altère la déclama-

mation naturelle : c'est là le pacte du théâtre lyrique. Qu'il nous fasse donc entendre ce qu'il promet , de beaux airs , des duo touchans , des morceaux de peinture & d'expression , où tout le charme de la mélodie & toute la puissance de l'harmonie se réunissent & se déploient. Non seulement alors nous permettons au *Récitatif* de se dégager des ports de voix , des trils , des cadences , des prolations , &c. ; mais nous exigeons qu'il renonce à tous ces ornemens futiles , & qu'aussi simple , aussi vrai , aussi courant qu'il sera possible , il ne fasse que rapprocher , par un peu plus d'analogie , la déclamation de la scène , de ces morceaux de chant qu'elle doit amener. Le chant est la partie essentielle & désirée de l'Opéra ; le *Récitatif* en est une partie tolérée , comme indispensable : il faut passer par-là pour arriver à ces endroits délicieux où l'oreille & l'ame se promettent de s'arrêter & de jouir ; mais le chemin leur paroîtra long si leur espérance est trompée , & l'intérêt de l'action la plus vive aura lui-même

bien de la peine à nous sauver de l'impatience & de l'ennui. *Voyez AIR, CHANT, LYRIQUE.*

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'expérience en a confirmé les principes par des succès multipliés : elle m'a sur-tout affermi dans l'idée où j'étois que, pour le simple *Récitatif*, le style nombreux & périodique de Quinault est préférable au style concis de Métastase. Je m'étois aperçu que les fréquens repos de ces petites phrases coupées rendoient la marche du *Récitatif* pesante & monotone : pesante, à cause des repos trop fréquens ; monotone, en ce que la Musique a très-peu de moyens de varier ses cadences finales : & pour éviter l'un & l'autre de ces défauts, j'ai essayé de soutenir le sens, & de donner au style plus de liaison & plus d'aisance. Cet essai, que j'ai fait dans l'opéra de *Didon* & dans celui de *Pénélope*, m'a réussi au delà même de mon attente. Le musicien, n'ayant plus à s'arrêter à chaque instant, s'est développé plus à son aise :

La phrase, articulée & soutenue par des accens plus sensibles, plus variés, a pris en même temps plus de rapidité, de chaleur, & de véhémence. L'actrice admirable qui a joué les rôles de Didon & de Pénélope, s'est sentie plus entraînée par l'impulsion de ce style ; elle n'a eu qu'à se livrer, pour exprimer à grand traits les sentimens dont elle étoit remplie ; & de là cette facilité, ce naturel, cette expression à la fois si simple & si tragique, qui fait regarder le *Récitatif* de ces opéra comme le plus vrai, le plus sensible, le plus parfait qu'on ait entendu sur aucun théâtre du monde.

RECONNOISSANCE. Dans le Poème épique & dramatique, il arrive souvent qu'un personnage ou ne se connoît pas lui-même, ou ne connoît pas celui avec lequel il est en action ; & le moment où il acquiert cette connoissance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *Reconnaissance*. C'est ainsi que, dans le poème du Tasse, Tancrede reconnoît Clorinde.

après l'avoir mortellement blessée ; c'est ainsi que, dans *la Henriade*, d'Ailly, le père, reconnoît son fils après l'avoir tué de sa main ; c'est ainsi que, dans *Athalie*, cette reine reconnoît Joas ; que, dans *Mérope*, Egiste se connoît lui-même, & que Mérope le reconnoît ; que, dans *Iphigénie en Tauride* & dans *Œdipe*, Iphigénie & son frère Oreste, Œdipe & Jocaste, sa mère, se reconnoissent mutuellement, & que chacun d'eux se connoît lui-même.

On voit, par ces exemples, que la *Reconnoissance* peut être simple ou réciproque, & que des deux côtés, ou d'un seul, ce peut être soi que l'on reconnoisse ou un autre, & soi en même temps.

On peut consulter la Poétique d'Aristote & le Commentaire de Castelvetro sur ces différentes combinaisons de la *Reconnoissance*, & sur les manières de la varier, soit relativement à la situation & à la qualité des personnes, soit relativement aux moyens qu'on employe pour l'amener, & aux effets qu'elle peut produire.

La *Reconnoissance* à laquelle Aristote donne la préférence, est celle qui naît des incidens de l'action même, comme dans l'*Œdipe* : mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un signe involontaire que l'inconnu laisse échapper ; comme dans l'opéra de Thésée, où ce jeune prince est reconnu à son épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre est la manière dont Oreste se faisoit connoître à sa sœur dans l'*Iphigénie* de Polydes, lorsque ce malheureux prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, s'écrioit : « Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée à Diane, il faut que je le sois aussi » !

La *Reconnoissance* doit-elle produire tout à coup la révolution ou laisser encore en suspens le sort des personnages ? Dacier, qui préfère la plus décisive, n'a vu l'objet que d'un côté.

Si la révolution se fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conséquent tout changer, tout renverser,

tout décider en un instant. Si au contraire la révolution se fait du malheur au bonheur, & que la *Reconnoissance* réunisse des malheureux qui s'aiment, comme dans *Mérope* & dans *Iphigénie* ; pour que leur réunion soit attendrissante, il faut que l'événement soit suspendu & caché ; car la joie pure & tranquille est le poison de l'intérêt. L'art du poète consiste alors à les engager, au moyen de la *Reconnoissance* même, dans un péril nouveau, finon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. *Mérope* en est un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de *Reconnoissance* sans une sorte de périclète ou changement de fortune, ne fût-elle, comme dans la fable simple, qu'ajouter au malheur des personnages intéressans. Mais il peut y avoir des révolutions sans *Reconnoissance* ; & quoiqu'elles ne soient pas aussi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Il y a aussi une *Reconnoissance* des

choses , comme de l'innocence d'Hippolyte , de Zaïre , d'Aménaïde , de la perfidie de Cléopâtre dans Rodogune , de l'empoisonnement d'Inès , &c. ; & celles-ci ne sont pas les moins pathétiques.

La *Reconnoissance* est intéressante dans la Tragédie , soit avant , soit après le crime : avant , pour empêcher qu'il ne soit commis ; après , pour en faire sentir tout le regret.

La *Reconnoissance* est , dans le Comique , une source de ridicules , comme elle est dans la Tragédie une source de pathétique : dans celle-ci , c'est une mère qui va tuer son fils , un fils qui vient de tuer sa mère , & qui reconnoissent , l'une le crime qu'elle alloit commettre , l'autre le crime qu'il a commis : dans celle-là , c'est un vieux jaloux , qui , par erreur , livre à son rival sa maîtresse , & ne s'aperçoit de sa méprise que lorsqu'il n'est plus temps , comme dans l'*Ecole des maris* ; c'est un jeune étourdi , qui ne reconnoît son rival qu'après qu'il lui a confié tout ce qu'il a fait & tout ce qu'il

veut faire pour lui enlever sa maîtresse, comme dans l'*Ecole des femmes* ; c'est un oncle & un neveu dont l'un veut faire enfermer l'autre , & qui se trouvent camarades de troupe dans une comédie de société , comme dans la *Métromanie* ; c'est un fils dissipateur & un père usurier, qui , dans le prêteur & l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement , se rencontrent , comme dans l'*Avare*.

On sent combien la méprise qui précède ces *Reconnoissances*, la surprise, l'étonnement, l'embarras, la révolution qui les suit , doivent contribuer à ce qu'on appelle le Comique de situation : & si à la *Reconnoissance* des personnes on ajoute celle des choses , c'est-à-dire , des bévues & des erreurs où le personnage ridicule est tombé , des pièges où il s'est laissé prendre ; on aura l'idée de presque tous les moyens, qui , dans la Comédie , amènent les révolutions.

RÈGLES. Dans les Lettres & dans les Arts, les *Règles* sont les leçons de l'expé-

rience, le résultat de l'observation sur ce qui doit produire l'effet qu'on se propose.

Il y a un instinct pour tous les arts, & cet instinct, au plus haut degré d'énergie & de sagacité, s'appelle *Génie*. Mais est-il jamais assez parfait, assez sûr de lui-même, pour avoir droit de mépriser les *Règles*? & les *Règles*, de leur côté, sont-elles assez infaillibles, assez étendues, assez exclusivement décisives, pour avoir droit de maîtriser le *génie*?

En supposant les hommes tels que les a faits la nature, & avant que l'imagination & le sentiment soient altérés en eux par le caprice de l'opinion, des modes, & des convenances; l'instinct naturel suffiroit à un artiste organisé comme eux, pour l'éclairer & le conduire: mais la nature peut deviner & pressentir la nature; l'étude seule, en observant l'homme artificiel & factice, peut faire prévoir les effets de l'art.

Nous connoissons quelques hommes extraordinaires, tels qu'Homère & Eschyle, qui semblent n'avoir eu pour mo-

dèle que la nature & pour guide que leur instinct ; mais est-il bien sûr qu'avant Homère l'art de la Poésie épique n'eût pas été cultivé , raisonné , soumis à des lois ? Ceux qui regardent ce poète comme l'inventeur de son art , parce qu'il est le plus ancien des poètes connus , ressemblent à ceux qui s'imaginent qu'au delà des étoiles qu'ils aperçoivent il n'y a plus rien dans le ciel. A l'égard d'Eschyle , il est bien certain qu'il a inventé la Tragédie : mais le modèle de la Tragédie étoit l'Epopée , dont les *Règles* lui sont communes ; & quant à celles qui lui sont propres , Eschyle s'en est dispensé , ou plutôt , en les observant , quand il l'a pu sans trop de gêne , il les a lui-même tracées ; & c'est peut-être celui de tous les hommes en qui le goût naturel a été le plus étonnant.

La raison est l'organe du vrai ; le goût est l'organe du beau : c'est la faculté vive & prompte de discerner & de pressentir ce qui doit plaire aux sens , à l'esprit , & à l'ame : c'est un don naturel qui veut être

exercé par l'étude & par l'habitude ; & ce n'est qu'après mille épreuves qu'il peut se croire un guide sûr.

Il y a une raison absolue & indépendante de toute convention, comme la vérité ; mais y a-t-il de même un goût par excellence, indépendant, comme la beauté, des caprices de l'opinion ? & s'il y en a un, quel est-il ? La vérité a un caractère inimitable, c'est l'évidence. Y a-t-il aussi quelque signe infaillible qui caractérise l'objet du goût ? (*Voyez BEAU.*) L'évidence même n'est reconnue qu'à la lumière dont elle frappe les esprits ; & dès qu'elle cesse de luire, on ne fait plus qui a raison, ou du petit nombre ou de la multitude. En fait de goût le problème est encore plus indécis. Dans tous les temps il y a eu la raison du peuple & la raison des sages ; dans tous les temps il y a eu le goût du vulgaire & le goût d'un monde plus cultivé : mais ni le grand ni le petit nombre n'a été constant dans ses goûts. D'un siècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même

chose a plu & déplu à l'excès, la même chose a paru admirable & risible, a excité les applaudissemens & les huées ; & souvent dans le même lieu & presque dans le même temps, la même chose a été reçue avec transport & rebutée avec mépris. Où sont donc les *Règles* du goût ? & le goût lui-même est-il le pressentiment de ce qui plaira le plus universellement dans tous les pays & dans tous les âges, ou de ce qui plaira dans tel temps, à telle classe d'hommes qui s'appelle *le Monde*, & qui, plus occupée des objets d'agrément, se fait l'arbitre des plaisirs ? Voilà, ce semble, une difficulté insoluble & interminable ; n'y auroit-il pas quelque moyen de la simplifier & de la résoudre ?

En fait de goût, il y a deux juges à consulter & à concilier ensemble : l'un est le bon sens, qui est l'arbitre des vraisemblances, des convenances, du dessein, de l'ordre, des rapports mutuels, soit de la cause avec l'effet, soit de l'intention avec les moyens qu'on emploie. Cette partie du goût est du ressort

de la raison ; elle est susceptible de cette évidence qui frappe tous les hommes dès qu'ils sont éclairés. Jusques-là les *Règles* de l'art ne sont que les *Règles* du bon sens , invariables comme lui. L'artiste, doué d'un esprit juste , seroit donc en cette partie assez sûr de se bien conduire , & n'auroit pas besoin de guide , s'il vouloit se donner la peine de méditer lui-même les procédés de l'art , de les rédiger en méthode ; mais quelle triste & longue étude ! & le génie impatient de produire , n'est-il pas trop heureux qu'on lui épargne le travail d'une froide réflexion ? Corneille eût-il passé si rapidement de Clitandre à Cinna , s'il n'avoit pas trouvé sa route comme tracée par Aristote , pour lequel son respect annonce sa reconnoissance ? La théorie des beaux arts ressemble aux élémens des sciences : l'homme de génie a de quoi les deviner , s'ils n'étoient pas faits ; mais quel temps n'y emploieroit-il pas ?

Le second juge, en fait de goût, c'est le sentiment, soit qu'on entende par-là

l'effet de l'émotion des organes, soit qu'on entende l'impression faite directement sur l'ame par l'entremise des sens.

C'est ici que le goût varie, & que, dans une longue suite de siècles & dans une multitude innombrable d'hommes diversement affectés de la même chose, il s'agit de déterminer quels sont les temps, les lieux, les peuples dont le jugement fera loi ; & le moyen est facile : c'est de recueillir les suffrages des siècles & des nations. Or dans tous les arts qui intéressent les sens, la déférence universelle décidera en faveur des grecs. La nature semble avoir fait de ce peuple le législateur des plaisirs, le grand maître dans l'art de plaire, l'inventeur, l'artisan, le modèle du beau par excellence dans tous les genres. C'est à lui qu'elle a révélé le secret des plus belles formes, des plus belles proportions, des plus harmonieux ensembles : cette supériorité lui est acquise au moins en sculpture, en architecture ; & depuis le temps de Périclès jusqu'à nous, on n'a rien imaginé de plus

plus parfait que les modèles que ce beau siècle nous a laissés, de l'aveu même de tous les peuples: en s'éloignant de ces modèles on n'a fait qu'altérer les beautés pures de ces deux arts. En tracer les *Règles*, ce n'est donc que réduire leur méthode en préceptes, généraliser leurs exemples, & enseigner à les imiter.

Lorsque Virgile disoit des romains,

Excudent olivæ spirantia mollius æra,

il ne croyoit que flatter sa patrie, & la consoler de la supériorité des grecs dans les arts; il ne croyoit pas présager la gloire de l'Italie moderne. C'est cependant ce peuple, amolli par la paix & par une oisive indolence, qui a pris la place des grecs, & qui, après eux, semble avoir été le confident de la belle nature. Dans les deux arts dont je viens de parler, il n'a fait que les imiter; mais dans les arts dont les modèles ne lui avoient pas été transmis, comme la Peinture & la Musique, son génie, frappé de l'idée essentielle & universelle du beau, a fait douter si les grecs

Tome VI.

C

eux-mêmes avoient été aussi loin que lui. La sculpture, il est vrai, du côté du dessein, a été le modèle de la peinture : mais le coloris, le clair-obscur, la perspective ont été créés de nouveau ; & du côté de la Musique, quelques lueurs confuses sur les rapports des sons, que les anciens nous ont transmises, ne dérobent pas à l'Italie moderne la gloire de l'invention & de la perfection de ce bel art. Ainsi, en sculpture, en architecture, en peinture, en musique, le goût fait où prendre ses *Règles* : les modèles en sont les types, l'expérience en est la preuve, & le suffrage universel de tous les peuples y a mis le sceau.

En Eloquence & en Poésie, nous n'avons pas d'autorité aussi formellement décisive, aussi unanimement reconnue : par la raison que les objets, les moyens, les procédés de ces deux arts sont plus divers ; que les modèles en sont moins accomplis ; & que dans les goûts qui intéressent l'esprit, l'imagination, & le sentiment, & sur lesquels l'opinion, les

mœurs, le génie, & le caractère des peuples ont beaucoup d'influence, il y a plus d'inconstance & de variété. Cependant, comme ces deux arts ont de tout temps fixé l'attention des hommes les plus éclairés & fait l'objet de leurs études, soit pour les exercer eux-mêmes, soit seulement pour en jouir, & lorsqu'étonnés de leur puissance, ils ont voulu en observer, en développer les ressorts ; il est certain que les secrets en ont été approfondis, & les moyens réduits en *Règles*. Mais il en est de ces *Règles* comme des lois, dont *la lettre tue & l'esprit vivifie* : elles sont devenues, dans les mains des commentateurs, de lourdes chaînes, dont ils ont chargé le génie. C'est peu même d'avoir mal entendu & mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art ; ils ont voulu faire des lois eux-mêmes : fiers de leur érudition, & fanatiques de l'antiquité, qu'ils se glorifioient de connoître, ils nous ont donné pour modèle tout ce qu'elle nous a laissé, & ont mis sans discernement l'exemple &

l'autorité à la place du sentiment & de la raison. C'est de ces *Règles* que l'on peut dire ce que le scythe Anacharsis disoit à Solon en parlant des lois écrites, qu'elles ressembloient aux toiles d'araignée, où se prenoient les petites mouches, & d'où les grosses s'échappoient.

Tout n'est pas beau chez les anciens : les poètes, les orateurs les plus célèbres ont leurs défauts ou leur côté foible ; les ouvrages même les plus admirés sont encore loin d'être parfaits ; les plus grands hommes, dans leur art, n'en ont pas atteint les limites, les procédés & les moyens ne leur en étoient pas tous connus ; & la route qu'ils ont suivie n'est bien souvent ni la seule ni la meilleure qu'on ait à suivre. Mille beautés ont fait passer mille défauts ; mais les défauts qu'elles ont rachetés ne sont pas des beautés eux-mêmes : c'est là ce que les Scaliger, les Dacier n'ont jamais bien compris. Si Corneille en avoit cru Aristote, il se seroit interdit le dénouement de *Rodogune* ; & si nous en croyons Dacier,

ce dénouement est des plus mauvais : car il est d'une espèce inconnue aux anciens & rejetée par Aristote. D'après la même théorie, toutes les pièces où le personnage intéressant fait son malheur lui-même avec connoissance de cause, feroient bannies du Théâtre ; & l'on n'auroit jamais pensé à y faire voir l'homme victime de ses passions. Voilà comme une théorie exclusivement attachée à la pratique des anciens donne les faits pour la limite des possibles, & veut réduire le génie à l'éternelle servitude d'une étroite imitation.

Une autre espèce de faiseurs de *Règles*, ce sont ces artistes médiocres qui commencent par composer, & qui, se donnant pour modèles, font de leur pratique, bonne ou mauvaise, la théorie de leur art.

Les vrais législateurs des arts sont ceux qui, remontant au principe des choses, après avoir étudié, & dans les hommes, & dans la nature, & dans les arts même, les rapports des objets avec l'ame & les

sens, & les impressions de plaisir & de peine qui résultent de ces rapports ; après avoir tiré de l'expérience de tous les siècles, sur-tout des siècles éclairés, des inductions qui déterminent, & les procédés les plus sûrs, & les moyens les plus puissans, & les effets les plus constamment infaillibles, donnent ces résultats pour *Règles*, sans prétendre que le génie s'y soumette servilement, & n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il sent qu'elles l'appesantissent ou le mettent trop à la gêne. Ce sont des moyens de bien faire qu'on lui propose, en lui laissant la liberté de faire mieux : celui-là seul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des *Règles* ; & comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier & mauvais, il est possible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaise universellement, contre les *Règles* & en dépit des *Règles*. Le poème de l'Arioste en est un exemple. Mais la licence alors est obligée de mériter, à force d'agréments & de beautés qui lui soient dues, qu'on la préfère à plus de régularité.

On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie sont plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids spéculateurs. Rien n'est plus vrai, quand il s'agit d'échauffer l'ame & de l'élever. Mais les modèles les plus frappans ne jettent leur lumière que sur un point ; celle des *Règles* est plus étendue, elle éclaire toute la route : il ne faut donc avoir, pour les *Règles* tracées, ni un présomptueux mépris, ni un respect superstitieux & servile. Aristote, Cicéron, & Quintilien, pour les orateurs ; Aristote, Horace, Longin, Boileau, pour les poètes, sont des guides que le génie lui-même ne doit pas dédaigner de suivre : mais pour marcher d'un pas plus sûr, il ne doit pas cesser de marcher d'un pas libre.

RÉVOLUTION. Dans le Poème épique ou dramatique, lorsque la fable est implexe, il arrive, sur la fin de l'action, un événement qui change la face des

choses, & qui fait passer le personnage intéressant du malheur à la prospérité, ou de la prospérité au malheur ; c'est ce qu'on appelle *Révolution*.

Que dans la Tragédie la *Révolution* soit heureuse ou malheureuse, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur ; & lorsqu'il est sur le bord de l'abîme, sa situation n'en est que plus touchante s'il a le bandeau sur les yeux.

Mais faut-il de même que la *Révolution* soit inattendue pour le spectateur ? Non pas si elle est funeste ; car en la prévoyant, on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On prévoit dès l'exposition d'*Oedipe*, que ce malheureux prince va se convaincre d'inceste & de parricide, éclairer l'abîme où il est tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même ; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'est donc pas toujours vrai, comme le croyoit Aristote, que la terreur & la pitié naissent de la surprise que nous cause l'événement.

C'est lorsque la révolution est heureuse qu'elle ne doit être pour les spectateurs que dans l'ordre des possibles, & des possibles éloignés, dont les moyens sont inconnus : car le personnage en péril cesse d'être à plaindre, dès qu'on prévoit sa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas, direz-vous, quand on a lu la tragédie, ou qu'on l'a vu jouer une fois ? Le soin qu'aura le poète de cacher un dénouement heureux sera donc alors inutile. Non, si son intrigue est bien tissue. Quelque prévenu qu'on soit de la manière dont tout va se résoudre, la marche de l'action en écarte la réminiscence ; l'impression de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on fait, comme je l'ai fait observer ailleurs ; & c'est par ce prestige que les spectateurs qui se laissent toucher, pleurent vingt fois au même spectacle : plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs & les froids Critiques.

Ceux-ci portent à nos spectacles deux principes opposés, le sentiment qui veut

être ému , & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout , fait qu'on ne jouit de rien : on veut en même temps prévoir les situations & en être surpris , combiner avec l'auteur & s'attendrir avec le peuple , être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce désavantage , qu'on y va moins en spectateur qu'en critique : là , chacun des connoisseurs est comme double ; & son cœur a dans son esprit un incommode & fâcheux voisin. Ainsi , le poète , qui ne devrait avoir que l'imagination à séduire , a de plus la réflexion à combattre & à repousser. C'est un malheur pour le Public lui-même ; mais de son côté il est sans remède : ce n'est que du côté du poète qu'il est possible d'y remédier ; & en voici les moyens.

Le premier & le plus facile est de rendre , par un dénouement funeste , le pathétique de l'événement indépendant de la surprise : le second , de faire naître le dénouement , s'il est heureux , du fond des

caractères passionnés & par-là susceptibles des mouvemens contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant pitoyable & terrible, lors même que la crainte cesse d'être mêlée d'espérance, l'ame du spectateur ne laisse pas d'être émue encore. Mais comme le pathétique dépend absolument de l'impression réfléchie, qui, de l'ame de l'acteur intéressant, se communique à la nôtre ; si l'impression n'étoit pas violente, le contre-coup seroit foible & léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès, est-elle pour nous si douloureuse ? parce qu'elle est douloureuse à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénouement de *Britannicus* est-il si froid, tout funeste qu'il est ? parce qu'il n'excite, ni dans l'ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine, une assez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple, & se retire parmi les vestales : sa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend

les bras à son meurtrier , & son meurtrier est son fils ; mais Zopire se traîne vers ses enfans qui viennent de l'assassiner , & leur apprend qu'ils ont plongé le poignard dans le sein de leur père ; mais Orosmane , en retirant sa main sanglante du sein de Zaïre , apprend qu'elle étoit innocente , & qu'elle n'a jamais aimé que lui ; mais Inès , entourée de ses enfans , sent les atteintes du poison mortel , & Pèdre , au moment qu'il se croit le plus heureux des époux & des pères , trouve sa femme , qu'il adore , empoisonnée & rendant les derniers soupirs : voilà de ces événemens , qui , pour déchirer l'ame des spectateurs , n'ont pas besoin de la surprise , & qui sont même d'autant plus pathétiques , qu'ils sont annoncés & prévus. Aussi les anciens , lorsqu'ils préparoient une catastrophe funeste , ne prenoient-ils aucun soin de la cacher au spectateur ; & c'est , pour ce genre de Tragédie , un avantage que je n'ai pas voulu dissimuler.

Mais où fera l'incertitude & ce mélange

d'espérance & de crainte auquel j'ai dit ailleurs que l'intérêt tragique est attaché ? En voyant l'écueil ou l'abîme, on ne sera pas sûr encore que le malheureux qui est en butte à la tempête y périra. Et pour s'intéresser vivement à son sort, il suffit qu'à beaucoup de crainte se mêle encore une foible espérance, jusqu'au moment qu'il se brise ou qu'il s'engloutit. C'est ce qu'éprouvent dans la réalité ceux qui, du bord d'une mer en furie, ont le spectacle d'un naufrage.

Si au contraire le poète médite un dénouement heureux, il faut absolument qu'il le cache ; & le plus sûr moyen est de le faire naître du tumulte & du choc des passions : leurs mouvemens orageux & divers trompent à chaque instant la prévoyance du spectateur, & le laissent jusqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude : le sort des personnages intéressans est encore alors comme un vaisseau dans la tourmente, mais battu par des vents contraires dont l'un peut le faire périr & l'autre le sauver. Fera-t-il naufrage ou

gagnera-t-il le port ? C'est cette incertitude qui nous attache & qui nous presse de plus en plus jusqu'au dénouement.

« Par les mœurs, dit Aristote, on prévoit les *Révolutions* ». Oui, par les mœurs habituelles d'une ame qui se possède & se maîtrise; & voilà celles qu'on doit éviter, si l'on veut cacher un dénouement qui naisse du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des personnages sans mœurs, ou dont les mœurs soient idécises ? Non ; mais il faut que l'événement dépende de la résolution d'une ame agitée par des forces qui se combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux passions opposées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopâtre, & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propose l'essai de la coupe ? quoi de plus surprenant & quoi de plus vraisemblable, que de la voir se résoudre à boire la première, pour y engager, par son exemple, Rodogune & Antiochus ? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie.

Il seroit injuste, je le fais, d'en exiger de pareils ; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraste des passions, il sera facile de tromper l'attente des spectateurs sans s'éloigner de la vraisemblance, & de rendre l'événement à la fois douteux & possible.

Pour cacher un dénouement heureux, les anciens, au défaut des passions, n'avoient guère que la reconnoissance ; & tout l'intérêt portoit alors sur l'incertitude où l'on étoit, si les acteurs intéressans se reconnoitroient à propos : tel est l'intérêt de *l'Iphigénie en Tauride*. Voy. RECONNOISSANCE. C'est un excellent moyen pour produire la *Révolution* ; mais, comme l'observe Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvemens passionnés.

Il est possible d'employer à produire la *Révolution*, un caractère équivoque & dissimulé, qui se présente tour à tour sous deux faces, & laisse le spectateur incertain de sa dernière résolution. Le seul exemple que je connoisse de ce moyen

employé dans la Tragédie, c'est la conduite d'Exupère dans l'intrigue d'*Héraclius*.

La ressource la plus commune & la plus facile est celle d'un incident nouveau ; mais cet incident ne produit son effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare sans l'annoncer. Voyez DÉNOUEMENT.

RHÉTORIQUE. Théorie de l'art oratoire. L'Eloquence est-elle un art que l'on doive enseigner ? Ce fut un problème chez les anciens. Socrate avoit coutume de dire que tous les hommes étoient assez éloquens lorsqu'ils parloient de ce qu'ils savoient bien. Socrate tenoit ce langage, après que l'étude, la méditation, l'exercice, la connoissance de l'homme & des hommes, & tout ce que la culture peut ajouter à un beau naturel, avoit fait de lui, non seulement le plus subtil des dialecticiens, mais le plus éloquent des Sages. *Socrates fuit is qui, omnium eruditorum testimonio totiusque*

totiusque judicio Græciæ, quum prudentiâ, & acumine, & venustate, & subtilitate, tum vero Eloquentiâ, varietate, copiâ, quam se cumque in partem dedisset, omnium fuit facile princeps. (De Orat. lib. 3.) Bon Socrate, auroit-on pu lui dire, vous qui méprisez l'art dans l'Eloquence, croyez-vous ne devoir qu'à la simple nature les agrémens, la variété, l'abondance qu'on admire dans vos discours? Vous êtes riche; laissez-nous travailler à le devenir.

L'école de Zénon pensoit, comme Socrate, que toute espèce d'artifice étoit indigne de l'Eloquence; & cette opinion couta la vie aux deux hommes peut-être les plus vertueux de l'antiquité.

Le stoïcien Rutilius, par la sainteté de ses mœurs, étoit à Rome un autre Socrate; il fut calomnié comme lui, & comme lui se laissa condamner, sans vouloir qu'on prît sa défense.

« Que n'avez-vous parlé (dit Antoine à Crassus, dans le livre de l'Orateur), que n'avez-vous parlé pour ce

Rutilius , si indignement accusé ! que n'avez - vous parlé pour lui ; non pas à la manière des philosophes , mais à la vôtre ! Tout scélérats qu'eussent été ses juges , comme ils le furent en effet , ces citoyens pervers & dignes du dernier supplice , la force de votre éloquence leur auroit arraché du fond de l'âme toute cette perversité ».

On peut dire avec vraisemblance la même chose de Socrate. Ce n'étoit point un Lyfias qui étoit digne de le défendre ; avec la mollesse de son langage ; mais un Démosthène , avec la véhémence & la vigueur du sien , l'auroit sauvé : & cette éloquence pathétique , dont Socrate ne vouloit point , en faisant horreur à ses juges de l'iniquité qu'ils alloient commettre , leur auroit épargné un crime irrémissible & un opprobre ineffaçable.

Des philosophes moins austères , en admettant comme permis les artifices de l'Eloquence , prétendoient que tout son manège nous étoit donné par la nature ; que chacun de nous étoit né avec le

DE LITTÉRATURE. 51

don de caresser & de flatter d'un air timide & suppliant, de menacer son adversaire lorsqu'on vouloit l'intimider, d'appuyer de raisons plausibles son opinion ou ses demandes, de réfuter les raisons d'autrui, de raconter les faits avec adresse & à son avantage, enfin d'employer la plainte ou la prière pour obtenir justice ou grâce.

Oui, ce don suffit aux enfans; il suffit même au commun des hommes, dans les débats de la société. Mais pour fléchir César ou le peuple romain, pour réveiller l'indolence d'Athènes, & la soulever contre Philippe, étoit-ce assez des petits moyens de cette éloquence vulgaire? & la nature nous a-t-elle appris à raisonner, à réfuter, à menacer comme Démosthène, à supplier, à caresser, à flatter comme Cicéron?

Il est assez vrai que tout homme passionné ou vivement ému est éloquent sur l'objet qui le touche, lorsque l'objet est simple & n'a rien de litigieux. Mais si la cause de la vérité, de l'innocence,

de la justice, se présente, comme elle est souvent, hérissée de difficultés & obscurcie de nuages ; si elle est aride, épineuse, sans attrait pour l'attention & pour la curiosité ; si l'on parle devant un juge aliéné ou prévenu, soit par des affections contraires, soit par de fausses apparences, soit par un adversaire adroit & armé de tous les moyens d'une éloquence artificieuse ; sera-t-on prudent de se fier au don naturel & commun de parler de ce qu'on fait bien, ou de ce qu'on sent vivement ?

Dans tous les genres de contention qui s'élèvent entre les hommes, si la force méprisoit l'adresse, la foiblesse l'inventeroit. Dès que l'homme s'est exercé à manier la massue ou la fronde, l'art de la guerre a pris naissance : dès que l'homme, avant de parler, a réfléchi à ce qu'il devoit dire, la *Rhetorique* a commencé. Ainsi, depuis que l'on s'est aperçu que, par la puissance de la parole, on dominoit les esprits & les ames ; depuis qu'entre la vérité & le mensonge,

entre le bon droit & la fraude, s'est élevée cette guerre, dont l'Eloquence est tour à tour l'arme offensive & défensive; chacun à l'envi s'exerçant au combat, pour s'en procurer l'avantage, la *Rhétorique* a dû former un art, ainsi que la lutte & l'escrime, ou, pour la comparer à un objet plus noble, ainsi que la guerre elle-même : *Nam quo indignius rem honestissimam & rectissimam violabat stultorum & improborum temeritas & audacia, summo cum reipublicæ detrimento; eo studiosius & illis resistendum fuit & reipublicæ consulendum.* (De invent. Rhet.)

Si donc la *Rhétorique* n'est que le résultat des observations faites par les meilleurs esprits, sur les procédés les plus ingénieux & les moyens les plus puissans de l'Eloquence naturelle, il en sera de l'Eloquence comme de tous les arts, inventés par l'instinct, éclairés par l'expérience, & perfectionnés par l'usage. *Quæ suâ sponte homines eloquentes fecerunt, ea quosdam observasse atque id*

egisse : sic esse non Eloquentiam ex artificio , sed artificium ex Eloquentiâ natum. (De Orat. lib. 1.)

Or , en effet , la *Rhétorique* n'est que la théorie de cet art de persuader , dont l'Eloquence est la pratique. L'une trace la méthode , & l'autre la suit : l'une indique les sources , & l'autre y va puiser : l'une enseigne les moyens , & l'autre les emploie : l'une , pour me servir de l'expression de Cicéron , abat une forêt de matériaux , & l'autre en fait le choix & les met en œuvre avec intelligence. La *Rhétorique* embrasse les possibles ; l'Eloquence s'attache à l'objet qu'elle se propose , aux faits qui lui sont présentés : & c'est ainsi que ce premier instinct de l'éloquence naturelle est devenu le plus savant , le plus profond de tous les arts.

Mais quelle en est la véritable école ? La Grèce en avoit deux , celle des philosophes , & celle des *Rhéteurs*. La première donna des hommes éloquens , tels que Périclès , Thémistocle , Alcibiade ,

Xénophon, Démosthène ; la seconde ne fit guère que des sophistes & que de vains déclamateurs.

L'étude de l'homme en général & de l'homme modifié par les diverses institutions, avec ses passions, ses vertus & ses vices, ses affections & ses penchans, sembloit former exprès pour l'Eloquence les disciples d'Anaxagore, de Socrate, & de Théophraste ; & dans ce premier âge, où la Philosophie étoit pour l'Eloquence une mère adoptive, la prenoit au berceau, l'allaitoit, l'élevoit, dirigeoit ses pas chancelans, l'affermissoit dans les sentiers du vrai, du juste, & de l'honnête, & , saine & vigoureuse, la menoit par la main au Barreau ou dans la Tribune ; dans ce premier âge, dit Cicéron, l'on apprenoit en même temps à bien vivre & à bien parler : la vertu, la sagesse, & l'Eloquence ne faisoient qu'un ; le même homme, à la même école, étoit exercé, comme Achille, à la parole & à l'action. *Orator verborum, adorque rerum.*

Il n'en étoit pas de même des *Rhétoriciens*.

toriciens : les philosophes appeloient les orateurs formés à cette école, *des ouvriers de paroles à la langue légère*. Ils prétendoient qu'on y parloit beaucoup de *préambules* & d'*épilogues*, & de semblables niaiseries; mais que de la constitution politique d'un Etat, de la Législation, de la Justice, de la bonne foi, des passions à réprimer, des mœurs publiques à former, on n'y en disoit pas un seul mot. Ils ajoutoient que ces prétendus maîtres d'Eloquence n'avoient pas l'idée de l'Eloquence & de ses moyens: que le point important pour l'orateur étoit d'abord de persuader à ses juges qu'il étoit bien sincèrement tel lui-même qu'il s'annonçoit, ce qu'il ne pouvoit obtenir que par la dignité d'une vie exemplaire, article absolument omis dans les préceptes de ces docteurs: que son affaire étoit ensuite d'affecter l'ame de ceux qui l'écoutoient, comme il vouloit qu'elle fût affectée, ce qui n'étoit possible qu'autant qu'il sauroit bien de quelle manière, & par quels objets, & avec quel genre

d'éloquence on faisoit sur l'ame des hommes telles ou telles impressions. Or, disoient-ils, ces secrets-là sont profondément enfermés & scellés au sein de la Philosophie, comme en un vase dont les lèvres des *Rhétoriciens* n'ont pas même effleuré les bords.

Ainsi, les véritable maîtres d'Eloquence, chez les anciens, furent les philosophes; & c'est l'hommage que Cicéron rendoit à la Philosophie, en avouant que, s'il étoit orateur lui-même, il l'étoit devenu dans les promenades de l'Académie, non dans les ateliers des *Rhétoriciens*. *Me oratorem, si modo sim, non ex Rhetorum officinis, sed ex Academiæ spatiis extitisse* (Orat.) *Nam nec latius nec copiosius de magnis variisque rebus sine Philosophiâ potest quisquam dicere.* (De Orat.)

A Rome, la Philosophie se détacha de l'Eloquence, en même temps que des affaires; & Cicéron compare ce divorce à celui des fleuves qui des sommets de l'Apennin vont se jeter, les uns dans

cette heureuse mer de la Grèce, où l'on trouve par-tout des ports favorables & assurés; les autres dans cette mer étrusque, pleine d'orages & d'écueils. C'est dans le texte qu'il faut voir cette image de la tranquille sûreté que se ménageoit la Philosophie, & des travaux dangereux & pénibles auxquels se livroit l'Eloquence. Il n'y a peut-être pas dans les écrits de l'antiquité une plus belle comparaison. *Ut ex Apennino, fluminum, sic ex communi sapientium jugo sunt doctrinarum facta divortia; ut philosophi, tanquam in superum mare ionium desfluerent, græcum quoddam & portuosum; oratores autem in inferum hoc, tuscum & barbarum, scopulosum atque infestum, labrentur, in quo etiam ipse Ulysses errasset.* (De Orat. lib. 3.)

L'école de Zénon (je l'ai déjà dit) méprisa l'Eloquence comme un artifice également indigne de la vérité & de la vertu : l'école d'Aristipe la rejeta, comme impliquée dans les affaires. « Ne leur en faisons pas un reproche, dit Cicé-

ron : car , après tout , ce sont des gens de bien , & des gens heureux , puisqu'ils croient l'être. Mais avertissons-les de garder leur opinion pour eux seuls , fût-elle la vérité même , & de tenir cachée comme un mystère , cette maxime , que le sage ne doit point se mêler de la chose publique ; car si nous tous , bons citoyens , nous en étions persuadés comme eux , il ne leur seroit plus possible de conserver ce qu'ils chérissent tant , leur oisive tranquillité ». *Istos sine contumeliâ dimittamus ; sunt enim & boni viri , & , quoniam sibi ita videntur , beati : tantumque eos admoneamus , ut illud , etiamsi est verissimum , tacitum tamen tanquam mysterium teneant , quod negent versari in republicâ esse sapientis. Nam si hoc nobis atque optimo cuique persuaserint , non poterunt ipsi esse id quod maximè cupiunt , otiosi.* (Ibid.)

Malgré ce divorce de la Philosophie & de l'Eloquence , qui fut réellement celui de la langue & du cœur , les romains ne laissèrent pas de s'adonner à

Pétude de l'Eloquence avec une ardeur incroyable. *Posteaquam, imperio omnium gentium constituto, diuturnitas pacis otium confirmavit, nemo ferè laudis cupidus adolescens non sibi ad dicendum studio omni enitendum putavit.* (De Orat. lib. 1.)

Ils alloient entendre dans la Grèce ce qu'il y restoit d'orateurs; ils lisoient les écrits de ceux qui n'étoient plus; en les lisant ils s'enflammoient du désir d'égalier leurs maîtres. *Auditis oratoribus græcis, cognitisque eorum litteris, adhibitisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines dicendi studio flagraverunt.* (Ibid.) Et, en dépit de la Philosophie, c'étoit encore à ses écoles qu'ils alloient prendre les élémens de cette Eloquence qu'elle défavouoit, & qui, à vrai dire, n'eut bientôt plus assez de droiture & de bonne foi pour se vanter d'être son élève.
Voyez ORATEUR.

On distingue dans Cicéron les études qu'il avoit faites dans les écoles de *Rhétorique*, & dont nous avons un extrait, d'avec les leçons bien plus profondes &

plus substantielles qu'il avoit prises des philosophes, & que lui-même il a fécondées dans ses livres de l'Orateur. Plus on les lit, ces livres que Cicéron lui seul au monde a été en état d'écrire, & sur-tout ce dialogue où il a mis en scène les deux plus grands orateurs du temps qui avoit précédé le sien, chacun avec ses opinions, son caractère, & son génie. plus on sent combien l'éloquence artificielle s'étoit rendue redoutable pour l'éloquence naturelle.

Quintilien en a parlé en homme instruit & judicieux, mais non pas en homme éloquent. Cicéron au contraire respire, même dans ses préceptes, cette Eloquence dont il étoit plein : il la répand plutôt qu'il ne l'enseigne ; il semble en exprimer le suc & la substance, pour en nourrir les jeunes orateurs. C'est là qu'on voit se développer cet art, qu'il possédoit si éminemment, de manier l'arme de la parole, cet art d'ordonner un discours comme si l'on rangeoit une armée en bataille ; de rassembler, de dis-

tribuer ses forces , de les employer à propos après les avoir ménagées ; de prendre un poste avantageux , de s'y tenir comme dans un fort , *Præmunitum atque ex omni parte causæ septum.* (De Orat. lib. 3.) ; de ne sortir de ses retranchemens que pour attaquer l'ennemi , lorsqu'il présente un côté foible ; de ne jamais s'engager trop avant dans un défilé périlleux ; de se retirer en bon ordre de l'endroit qu'on ne peut défendre , pour tenir ferme dans l'endroit où l'on est mieux fortifié ; *Adhibere quamdam in dicendo speciem atque pompam , & pugnæ similem fugam ; consistere vero in meo præsidio , sic ut non fugiendi , sed capiendi loci causâ , cessasse videar* (De Orat. lib. 2.) ; enfin de préférer l'attaque à la défense , ou bien la défense à l'attaque , selon que l'une ou l'autre promet plus d'avantage. *Si in refellendo adversario firmior est oratio , quam in confirmandis nostris rebus , omnia in illum conferam tela ; sin nostra faciliùs probari quam illa redargui possunt , abducere*

animos à contrariâ defensione & ad nostram traducere. (De Orat. lib. 3.)

Et c'est cet art inventé , cultivé , élevé dans la Grèce à un si haut degré de gloire & de puissance , adopté , agrandi , & , à ce qu'il me semble , perfectionné chez les romains ; cet art qui faisoit l'étude la plus assidue & la plus sérieuse des Périclès , des Démosthènes , les plus sublimes entretiens des Crassus , des Antoine , des Cicéron & des Brutus ; c'est cet art que , dans nos collèges , nous croyons enseigner à des écoliers de douze ans.

Quand les *Rhéteurs* se pressent d'initier leurs disciples dans les mystères de l'Eloquence , ils témoignent qu'eux-mêmes ils n'en ont pas l'idée. La *Rhétorique* est de toutes les parties de la Littérature celle qui suppose le plus de connoissances & de lumières dans celui qui l'enseigne , le plus de discernement & d'application dans celui qui l'apprend : *Ceteræ enim artes seipsæ per se tuentur singulæ ; bene dicere autem , quod est*

scienter & peritè & ornatè dicere , non habet definitam aliquam regionem cujus terminis septa tueatur. (De Orat. lib. 2.)

Et Quintilien , dont la doctrine est d'ailleurs si sage , n'a pas assez fidèlement suivi , dans sa méthode , les préceptes de Cicéron.

Non , *Rhétieurs* , non , ce n'est pas dans un âge où la tête est vide , où la raison n'est point affermie en principes , où les élémens de nos pensées ne sont pas même rassemblés , où presque aucune de nos idées abstraites n'est distincte & complète ; où les procédés de l'entendement , du composé au simple , du simple au composé , ne sont encore , si j'ose le dire , que le tâtonnement de l'ignorance & de l'incertitude ; où l'on n'a guère que des notions vagues du juste , de l'honnête , de l'utile , & de leurs contraires , des droits de l'homme & de ses devoirs , de ce qui , dans les différentes constitutions de la société , est , ou doit être libre ou prescrit , licite ou illicite , honoré comme utile , négligé comme indifférent

indifférent, approuvé comme juste, réprimé ou puni comme dangereux ou funeste ; ce n'est pas dans cet âge qu'il faut exercer des enfans à discuter de grands objets de Morale ou de Politique. Pour obtenir des fruits précoces, on les abreuve d'une sève sans consistance & sans vertu ; on les empêche d'acquérir les sucs & la faveur de la maturité. C'est de quoi se plaignoit Pétrone ; & il attribuoit à ce vice d'institution la ruine de l'Eloquence. *Cruda adhuc studia in forum propellunt ; & Eloquentiam , quâ nihil esse majus consistitur , pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si parentur laborum gradus fieri , ut studiosi juvenes lectione severâ mitigarentur , ut sapientiæ præceptis animos componerent , ut verba atroci stylo effoderent , ut quod vellent imitari diu audirent . . . Jam illa grandis oratio haberet majestatis suæ pondus.*

Que Quintilien donne à ses disciples à deviner pourquoi les lacédémoniens représentoient *Vénus armée*, ou pourquoi

Pon dépeint l'Amour sous la figure d'un enfant ; pourquoi on lui donne des ailes , des flèches , un flambeau ; avec un peu d'esprit & quelques légères connoissances , ils répondront passablement. Mais qu'il leur donne à examiner si l'homme de guerre acquiert plus de gloire que le jurisconsulte ; s'il est permis de briguer les charges ; si une loi est digne d'éloge ou de censure ; en quoi deux hommes illustres se ressemblent , & en quoi ils diffèrent , & lequel des deux est supérieur à l'autre en génie ou en vertu ; comment Quintilien veut-il que des questions , qui n'étoient pas au dessous de Scévola , de Cicéron , & de Plutarque , soient accessibles à un enfant ?

Qu'on lui raconte une aventure qui l'intéresse , & qu'on l'oblige à la retracer ; cet exercice peut lui être utile. Mais les grands procédés de l'Eloquence , la délibération , la contestation , l'amplification des faits & des moyens , ce qui demande toute la force d'une raison mûre & solide , toutes les ressources d'un esprit cultivé ,

profondément instruit, peut-on le proposer à l'impéritie d'un écolier ? Si on lui suggère ses raisonnemens, ses définitions, ses preuves, ses figures, & ses mouvemens oratoires ; il répétera en balbutiant ce qu'il en aura retenu : & si on le livre à lui-même, il flottera au gré d'une imagination sans idées, ne produira que des fantômes, ou ne dira que des inepties. Quintilien approuve ces deux méthodes, Rollin les admet d'après lui ; plein de respect pour l'un & pour l'autre, j'oserai cependant ne pas être de leur avis : car si la meilleure leçon d'Eloquence est, comme disoit Socrate, de ne parler que de ce qu'on fait bien ; la plus dangereuse habitude est de parler de ce qu'on ne fait pas ou de ce qu'on fait mal : & cette institution, qui a mis l'art de parler éloquentement avant celui de penser juste, & qui nous fait abonder en paroles, dans un âge où nous sommes si dépourvus d'idées, est peut-être l'une des causes qui ont peuplé le monde de rai-

fonneurs à tête vide & de harangueurs importuns.

A quoi donc employer cet âge où l'étude de la *Rhétorique* & les exercices de l'Eloquence seroient prématurés ? Quintilien l'a dit, sans avoir dessein de le dire, lorsqu'il a comparé ses disciples aux petits des oiseaux : l'école est comme un nid, où il faut les nourrir, & leur laisser croître les ailes.

Je distinguerai donc trois temps pour les disciples de la *Rhétorique* : le premier, où l'on ne fera guère que leur former l'entendement, & leur remplir l'esprit de ces idées élémentaires que je regarde comme les sources qui grossiront un jour le grand fleuve de l'Eloquence ; le second, où l'on commencera d'exercer leur talent par de légères tentatives, mais en suivant une méthode dont les anciens nous ont donné l'exemple, & dont je propose l'essai ; le troisième enfin, où, dans l'art oratoire, on leur fera concevoir le plan d'un édifice régulier, dont

les parties se correspondent, & réunissent dans leur ensemble la grandeur, l'élégance, & la solidité.

Après l'étude des langues savantes, & singulièrement de sa propre langue; après l'habitude formée de la parler correctement & purement, avec clarté, facilité, noblesse; la première des facultés à développer & à fortifier dans un enfant, c'est la raison. *Nec vero sine philosophorum disciplinâ, genus & speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus; nec judicare quæ vera, quæ falsa sint; neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere.* (Orat.) C'est donc à la Philosophie à commencer l'ouvrage de l'Eloquence; & cette méthode est visiblement indiquée dans la *Rhetorique* d'Aristote: car sa manière de former l'orateur est de lui apprendre, avant toutes choses, l'art de bien raisonner & de bien définir, c'est-à-dire, de lui apprendre à définir avant de peindre.

Je ne veux pas qu'on l'accoutume aux arguties de l'école ; mais qu'on lui apprenne à manier le raisonnement avec force & même avec dextérité , & qu'il en connoisse les règles , pour en mieux discerner les vices. Un esprit naturellement juste peut aller droit , sans le secours des règles , dans les sentiers battus de la raison , je le fais bien ; mais toutes les routes n'en sont pas également frayées : il en est d'épineuses , d'obliques , d'incertaines ; il est mille détours & mille défilés dans lesquels peut nous engager un adversaire adroit , un habile sophiste ; & quand , pour soi-même , on n'auroit pas besoin du fil du labyrinthe , il seroit encore nécessaire pour ramener l'opinion des autres , lorsqu'elle se laisse égarer.

La dialectique est , si j'ose le dire , le squelette de l'Eloquence ; & c'est avec ce mécanisme , ces articulations , ces leviers , ces ressorts , qu'il faut d'abord qu'un esprit jeune & vigoureux s'exerce & se familiarise. Viendra le temps où il apprendra , comme le peintre , à revêtir

ces ossemens des formes les plus régulières d'un corps vivant & animé ; & ce sera l'ouvrage de l'amplification , ce grand talent de l'orateur , dont on a fait le jeu de notre enfance.

Mais à cette première organisation du talent oratoire , il faudra bientôt joindre une nourriture qui commence à donner à la raison de la force & de la couleur. Les bons livres en sont la source ; & ce moyen est assez connu. Mais ce qui ne l'est pas de même , c'est le fruit que l'on peut tirer de ces lectures amusantes que l'on feroit à haute voix , & qui , bien dirigées , feroient pour les élèves comme les promenades du botaniste avec les siens , lorsqu'en parcourant les campagnes , il leur fait distinguer & connoître les plantes , dont ils doivent un jour savoir appliquer les vertus.

A mesure donc que l'Histoire , la Poésie , la Philosophie morale , & cette fleur de Littérature qui forme l'éducation de tous les esprits cultivés , donneroient lieu d'analyser ces idées élémentaires

taires qui doivent former insensiblement le magasin de l'orateur ; on feroit aux jeunes élèves un objet d'émulation de les décomposer, de les développer : & ces études philosophiques seroient comme le vestibule du sanctuaire de l'Eloquence.

Quoi, dira-t-on, des analyses métaphysiques à des enfans ! Pourquoi non, si ces analyses n'ont rien de trop subtil, & ne font que leur expliquer, avec plus de précision, les mots qui sont à leur usage ?

Je suis loin de vouloir fatiguer leur entendement de ces spéculations stériles où l'esprit de l'homme se perd dans le vague de ses pensées, & après avoir parcouru un vide immense, retombe dans le doute, fatigué de ses vains efforts. La Philosophie cherche la vérité dans l'essence des choses ; l'Histoire, dans les faits : la Poésie demande un merveilleux vraisemblable ou un naturel rare, curieux, & piquant ; l'Eloquence ne veut qu'une vraisemblance commune : elle rejette les paradoxes, & tire sa force des

mœurs & de l'opinion générale : *In dicendo autem vitium vel maximum est, à vulgari genere orationis atque à consuetudine communis sensûs abhorre*re (De Orat. l. 1). Ce n'est pas que ses idées & ses expressions ne soient souvent très-élevées ; mais ses hauteurs sont accessibles, ses hardiesses n'ont rien d'étrange, sa route n'a rien d'escarpé ; & ce qu'elle dit de sublime ou d'inouï, n'est étonnant que par la lumière imprévue & soudaine qu'elle jette dans les esprits. Ainsi, le comble de l'Eloquence est de dire ce que personne n'avoit pensé avant que de l'entendre, & ce que tout le monde pense après l'avoir entendu.

Il ne s'agit donc que de se tenir (si je puis m'exprimer ainsi) dans la moyenne région des idées abstraites, de s'attacher à celles qui appartiennent à l'Eloquence, & d'éviter ces questions frivoles, singulières, & sophistiques, qui ne font qu'altérer dans les enfans la bonne foi du sens intime, rendre l'esprit pointilleux & faux, & tout au plus accoutumer leur langue à

une brillante loquacité. *Malim equidem indifertam prudentiam quam stultitiam loquacem.* (De Orat. l. 3.)

Alors que peut avoir de si effrayant pour eux la Métaphysique de l'Eloquence ? & ; par exemple, quoi de plus clair, de plus sensible, de plus facile à concevoir, que le développement de l'idée de la vertu, tel que Cicéron nous le donne ; lorsqu'ils liront qu'elle est à la fois *prudence, justice, force, & tempérance* ; que la *prudence* est le discernement des choses, bonnes, mauvaises, indifférentes ; que la *justice* est l'état habituel d'une ame attentive & fidèle à rendre à chacun ce qui lui est dû, sans préjudice du bien public ; que la *force* consiste à braver les périls & à supporter les travaux ; qu'elle est composée de *grandeur d'ame, de confiance, de patience, & de persévérance* ; que le *propre de la grandeur d'ame* est de former de généreux desseins, & d'y porter une résolution qui leur donne encore plus de lustre ; que le caractère de la *confiance* est de compter sur soi, dans de louables

entreprises, & de mettre en ses propres forces une espérance ferme d'en vaincre les obstacles & d'en surmonter les dangers ; que la *patience* s'exerce à souffrir volontairement & long-temps, pour remplir des devoirs pénibles ; que la *persévérance* est une stabilité perpétuelle dans des résolutions mûrement réfléchies, & qu'on n'a prises qu'après avoir tout prévu & tout consulté ; que la *tempérance* est la domination d'une raison sévère sur tous les mouvemens de l'ame & sur tous ses penchans impétueux & déréglés ; que ses espèces sont la *continence*, la *clémence*, & la *modestie* ; que sous le frein de la *continence*, la fougue des desirs est réprimée par la raison ; que la *clémence* adoucit les transports d'une colère aveugle ou d'un âpre ressentiment ; que la *modestie* enfin répand une pudeur honnête dans toute la conduite d'un homme de bien, & ajoute un nouvel éclat à la dignité des actions louables ?

Ainsi, après avoir commencé par dé-
finir en dialecticien, le jeune homme

apprendra à définir en orateur ; & peu à peu se rassemblera dans son entendement cette foule d'êtres intellectuels qui environnent l'Eloquence, & qui, classés avec méthode, doivent un jour pouvoir se succéder rapidement & sans confusion dans la pensée de l'orateur.

Ce sera sur-tout dans les faits que lui présentera l'Histoire, que l'élève retrouvera sa métaphysique en exemple & sa morale en action, mais modifiée par les circonstances, qui quelquefois changent l'objet, au point de rendre digne de louange ce qui est en soi digne de blâme, & de rendre digne de blâme ce qui de sa nature est digne de louange. Ici la tâche que le *Rhétteur* imposera à son disciple sera de démêler, dans le caractère de l'action, ce qui la rend problématique, ou ce qui la distingue & l'excepte de la loi générale & de l'ordre commun.

De ces études on verra se former, non pas un système de Philosophie subtile & transcendante, mais un cours de Philosophie naturelle & sensible, accommodée

à la vie & aux mœurs ; ce qui fut toujours , dit Cicéron , le partage de l'Eloquence : *Quod semper oratoris fuit*. Et sans prétendre , comme lui , que l'orateur , pour être accompli , doive être en état de parler de tout avec connoissance de cause , & autant d'abondance que de variété , au moins dirai-je qu'en laissant à la Philosophie ses subtilités & ses profondeurs , l'Eloquence doit être prémunie de toutes les idées morales qui caractérisent les hommes & distinguent leurs actions. *Oratori quæ sunt in hominum vitâ (quandoquidem in eâ versatur orator atque ea est ei subiecta materies), omnia quæsita, audita, lecta, disputata, tractata, agitata esse debent.* (De Orat. l. 3.)

Mais il est temps que l'Eloquence elle-même reçoive ses disciples des mains de la Philosophie ; & je propose pour eux encore un exercice qui convient à leur âge , & dont l'exemple de Crassus & l'autorité de Cicéron garantissent l'utilité.

« Pour me former à l'Eloquence (dit

Craſſus dans le Dialogue de *l'Orateur*), j'avois d'abord adopté la méthode des exercices de Carbon. Je répétois de ſouvenir, je commentois, j'amplifiois quelque morceau de Poéſie ou d'Eloquence, que je venois de lire en notre langue. Mais je m'aperçus que cette méthode étoit mauvaiſe, en ce que mon auteur ſ'étant ſaiſi d'abord, pour rendre ſa penſée, des termes les plus convenables, les plus forts, les plus élégans, ſi je me ſervois de ces mots, je ne faiſois rien de moi-même ; ſi j'en employois d'autres, je faiſois plus mal. Je préfèrai d'expliquer de mémoire les Oraifons des plus célèbres orateurs grecs ; & alors j'eus le choix de tous les termes de ma langue, pour exprimer en liberté les penſées de mon auteur ».

Voilà, je crois, le genre d'exercice le plus propre à former les diſciples de l'Eloquence ; & c'eſt celui que je ſubſtituerois à ces compositions futiles dont on fatigue les enfans.

Cet exercice commenceroit, dans l'é-

école assemblée, par la lecture, à haute voix, d'un morceau pris d'un historien, d'un orateur, ou d'un poète : car on sait bien que l'Eloquence est répandue dans toute la sphère de la Littérature, *vagam & liberam & latè patentem*, mais dans tel climat plus brûlante, dans tel autre plus tempérée ; & qu'en passant sur différens sujets, comme par différentes plumes, elle change de caractère, de mouvement, & de couleur. *Nam quum est oratio mollis, & tenera, & ita flexibilis ut sequatur quocumque torqueas ; tum & naturæ variæ, & voluntates, multum inter se distantia effecerunt genera dicendi.* (Orat.) Ainsi, tous les exemples en seroient variés, & tantôt la raison y domineroit, tantôt le sentiment, ou quelque passion violente. Dans les uns, la justesse, la précision, l'énergie ; dans les autres, le coloris, la hardiesse des pensées, la vivacité des images ; dans les autres enfin, le ton, le style propre aux mouvemens passionnés, se présenteroient pour modèles : & après la lecture, qui seroit sobrement accom-

pagnée de réflexions, on laisseroit chacun exercer sa mémoire, son esprit, son talent, à reproduire dans une autre langue ce qu'il en auroit retenu.

Le jeune élève ne seroit, dans ce travail, ni absolument livré à lui-même ; ni absolument privé du plaisir de la production : il auroit, comme en traduisant, le mérite & l'attrait de l'invention du style, & de plus le mérite, encore plus attrayant, de l'invention des idées, pour suppléer à ses oublis. J'y crois voir sur-tout l'avantage de lui faire donner toute son attention aux figures, aux mouvemens, aux tours du style de l'écrivain qu'on lui auroit donné pour modèle : & combien plus vive & plus profonde seroit l'impression de l'exemple, lorsqu'au moment de la correction on lui feroit apercevoir qu'il auroit mal saisi le caractère de son auteur, mal répondu, je le suppose, à l'énergie de Tacite, à la précision de Salluste, à l'élocution pleine, harmonieuse, & oratoire de Tite-Live !

C'est en l'exerçant à travailler ainsi d'a-
près

près de grands modèles sur des sujets intéressans, qu'on lui élèveroit l'esprit, l'ame, & le style, & qu'on lui donneroit cet ardent amour de son art, sans lequel, dans la vie, & singulièrement dans la carrière de l'Eloquence, on ne fait rien de grand. *Studium, & ardorem quemdam amoris, sine quo, quum in vitâ nihil quidquam egregium, tum certè hoc quod tu expetis, nemo unquam assequetur.* (De Orat. l. 1.)

Dans ces premières études de l'Eloquence, Pétrone, le grand ennemi de la déclamation, vouloit qu'on fût nourri de la lecture des poètes, & sur-tout de celle d'Homère :

*Det primos versibus annos,
Maoniumque bibat felici pectore fontem.*

Théophraste reconnoissoit que la lecture des poètes étoit infiniment utile aux orateurs ; Longin la recommande à ceux qui veulent s'élever au ton de la haute Eloquence. Quintilien pense comme eux : « C'est dans les poètes, dit-il, qu'on doit chercher le feu des pensées, le sublime de

l'expression, la force & la vérité des sentimens, la justesse & la bienséance des caractères ».

Il ne laisse pas d'y avoir quelques précautions à prendre, pour empêcher que les jeunes gens ne confondent l'Eloquence du poète avec celle de l'orateur ; & le maître auroit attention de leur faire bien distinguer, dans les tours, les figures & les images du style poétique, ce qui excède les hardiesses qui sont permises au langage oratoire. Mais la distance de l'un à l'autre n'est pas aussi grande qu'on l'imagine : *Est finitimus oratori poeta numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus socius ac pœnè par.* (De Orat. l. 1.) Aussi le Sophocle latin, Pacuvius étoit-il la lecture la plus habituelle de Crassus & de Cicéron ; & je suis bien persuadé que de tous les modèles celui que Massillon avoit le plus étudié, c'étoit Racine.

J'oserais cependant n'être pas de l'avis de Cicéron, lorsqu'il assure que la sphère

de l'orateur est aussi étendue que celle du poète : *In hoc certè prope idem, nullis ut terminis circumferibat aut definiait jus suum.* (ibid.) Et dans le choix des sujets qu'on propose, ou des exemples qu'on présente aux disciples de l'Eloquence, on doit se souvenir que tout ce qui convient à un art dont le but n'est que de séduire & de plaire, ne convient pas à un art dont la fin est d'instruire & de persuader. Ainsi, les écarts, les épisodes, les détails de pur agrément, qui sont permis à la Poésie, ne le sont pas à l'Eloquence. Dans celle-ci rien de superflu ; tout doit tendre à la persuasion ; plaire, émouvoir, n'en sont que les moyens. En deux mots, le luxe, qui n'est que luxe, est interdit à l'Eloquence ; l'agréable y doit être utile ; les ornemens de son édifice en doivent être les appuis.

Quant à l'étendue de leur domaine, celui de la Poésie embrasse, non seulement dans la nature, mais au delà, dans les possibles, dans les espaces du merveilleux, tous les objets, réels ou fantastiques, dont la pein-

ture peut nous plaire : la vérité connue, la feinte, le mensonge, tout est de son ressort. L'Eloquence au contraire n'a pour objet que ce qui intéresse sérieusement les hommes, le juste, l'honnête, l'utile, & le vrai dans ces trois rapports, mais le vrai qui n'est pas connu ou qui n'est pas assez senti ; sans quoi l'Eloquence seroit sans objet & n'auroit plus aucune force. Elle auroit beau couler, comme un fleuve rapide, dans un lit vaste & libre ; elle paroîtroit calme & semblable à une eau dormante. C'est aux écueils qu'elle rencontre, qu'elle heurte, & qu'elle franchit, c'est au détroit où ses flots se resserrent & redoublent de force & d'impétuosité, c'est là qu'elle se fait connoître, & perd le nom d'élocution, pour prendre celui d'Eloquence.

Celsus avoit donc quelque raison de dire que l'Eloquence ne s'exerçoit que sur des choses contestées ; mais la résistance est encore plus souvent dans la volonté que dans l'entendement ; & c'est la plus difficile à vaincre.

La Poésie n'a que la vraisemblance à se donner, & que l'illusion à répandre ; l'Histoire n'a communément que l'ignorance à éclairer ; la Philosophie a de plus l'erreur & le préjugé à combattre ; l'Eloquence a, non seulement l'opinion, mais les affections, les passions à subjuguier, à dominer : ce sont là ses triomphes ; & cette différence fera seule sentir aux jeunes gens pourquoi le caractère de la Poésie est une séduction perpétuelle ; celui de l'Histoire, une sincérité noble & calme ; celui de la Philosophie, une discussion sagement animée ; celui de l'Eloquence, une action pleine de chaleur, & plus ou moins véhémence, selon la force des obstacles que son sujet lui donne à renverser. De ces obstacles, le moindre, c'est le doute ; & avec tout le charme du langage, celui qui, n'ayant aucune résistance d'opinion, d'inclination, de doute à vaincre dans son auditoire, ne feroit que lui exposer des vérités connues, feroit un beau parleur, &, si l'on veut, un homme disert, mais non pas un homme

éloquent. C'est donc toujours un objet fé-
rieux, intéressant, problématique, & rela-
tif à l'un de ces trois points, le juste, l'hon-
nête, & l'utile, qu'il faut choisir, même
dans les poètes, pour y exercer les enfans.

Enfin ce qui me semble décider en fa-
veur de cette espèce de leçons que je pro-
pose pour la seconde classe, c'est qu'en
devenant tous les jours un peu plus diffici-
les & un peu plus savantes, elles amènent
les disciples à ce troisième degré d'étu-
des, où ils auront à saisir d'un coup-d'œil
l'ordonnance & la texture de la haran-
gue & du plaidoyer.

Et sans cette méthode, comment leur
faire en même temps observer l'ordre,
l'enchaînement, l'accord, & la diversité
des parties dont cet ensemble est com-
posé ? Une simple lecture ne les captive
point, & ne laisse presque jamais dans
de jeunes esprits que de légères traces :
la traduction est pénible & lente, & l'at-
tention y est absorbée par les détails de
l'expression : le travail d'apprendre par
cœur est mécanique, dès qu'il est com-

mandé, & se réduit à retenir des mots : l'extrait n'excite aucune ardeur, aucune émulation dans l'ame : enfin la composition en grand est insensée, avant l'étude des modèles. Quel moyen reste-t-il pour en graver l'empreinte dans l'esprit des élèves, que la méthode de Crassus, une lecture à haute voix, & après la lecture une rédaction, une traduction de mémoire?

Ici l'on n'aura point à craindre l'application des élèves : émus jusqu'à l'enthousiasme par cette lecture enivrante, pleins des beautés qu'ils auront admirées dans les mouvemens, les pensées, le langage de l'orateur ; en se frappant de ses raisons, ils auront été encore plus saisis des passions qui l'animoient : fatigués de cette foule d'idées & de sentimens qu'il leur aura transmis, ils brûleront de les répandre ; & s'ils ont en eux quelque germe d'Eloquence naturelle, on verra ces germes éclore à la chaleur vive & profonde dont il les aura pénétrés.

Je ne fais si ce grand exemple de Crassus me fait illusion ; mais je crois voir

le jeune élève sortir de cette école avec une force d'appréhension, une vigueur de jugement, une habitude à saisir l'ensemble d'un sujet ou l'état d'une cause, son point de vue favorable, les vrais moyens, & en même temps son côté foible & périlleux ; une promptitude à s'affecter des passions dont elle est susceptible ; une facilité à changer de ton, de mouvemens, & de langage ; une impétuosité dans l'attaque, une adresse dans la défense, une souplesse & une agilité à passer tour à tour & à porter des coups rapides ; enfin une richesse, une abondance d'élocution, que nul autre genre d'étude & d'exercice ne peut donner.

Cependant, comme après avoir exercé long-temps les jeunes peintres à dessiner d'après de grands modèles, on leur permet de composer ; on pourroit de même permettre aux élèves de l'Eloquence de s'essayer en liberté, lorsqu'ils auroient acquis des forces. Ce seroit, même dans les deux classes, une récompense honorable que l'on proposeroit à leur émulation.

Mais je persiste à demander, 1°. Que le sujet soit pris d'un écrivain du premier ordre, afin d'avoir plus sûrement à leur donner pour correctif, après la composition, le meilleur modèle possible. 2°. Que ce soit une question douteuse & sujette à discussion, soit d'une partie avec l'autre, soit de l'orateur avec lui-même ; car ce qui seroit évident & incontestable ne donneroit plus lieu ni à la preuve ni à la réfutation, le vrai combat de l'orateur : l'élève doit savoir qu'il a toujours un adversaire dans l'opinion opposée à la sienne ; & quand cet adversaire est muet, c'est à lui de prendre sa place, & de parler contre lui-même avec autant de force & de chaleur que feroit un homme éloquent. (*Voyez CHAIRE*). 3°. Que pour ces essais on préfère les causes dont le principe est contesté, non seulement parce qu'elles donnent plus d'espace & d'effort à de jeunes esprits, mais parce qu'elles prêtent au développement de ces idées élémentaires que l'élève a déjà reçues, & qu'elles sont les seules où il soit en

état de faire quelques pas sans être mené par la main : car d'examiner, comme on le fait dans une cause particulière, si une chose est telle ou telle ; ou si le fait dont il s'agit est arrivé de telle ou de telle façon, par malice, par imprudence, involontairement, ou par nécessité ; si l'accusé a fait ce qu'on lui impute ; & s'il l'a fait selon la loi, hors de la loi, contre la loi, seul, de son propre mouvement, ou par l'impulsion d'un autre, &c. ; tout cela tient à des circonstances dont il est impossible que les écoliers soient instruits.

Toutefois en donnant la préférence aux causes générales, non seulement comme plus simples, mais comme plus propres à faire connoître les grandes régions de l'Eloquence (a), & comme un moyen d'accoutumer l'esprit à voir les conséquences dans leur principe (b) ; je ne

(a) *Noſſe regiones intra quas venire debeas, ut perveſtigis quod quæras.*

(a) *Ubi eum locum omnem cogitatione ſepſeris, ſi modo uſum rerum percallueris, nihil te effugiet, atque omne quod erit in re occurret atque incidet.* (De Orat. l. 2.)

laisserai pas d'observer qu'un grand nombre des plus belles causes sont des causes particulières, dont le principe est reconnu ; & c'est pour celles-ci que la méthode des *Rhéteurs* seroit nécessaire aux élèves.

Ces *Rhéteurs* avoient pris la peine de classer toutes les causes oratoires, & d'assigner à chaque espèce les moyens qui lui convenoient : c'est ce qu'on appeloit *loca* : arsenal oratoire, où il faut avouer que les armes étoient rangées avec beaucoup d'ordre & de soin.

Cette méthode avoit l'avantage de tracer des routes, d'y poser des signaux, d'avertir l'orateur de celle qu'il auroit à suivre ; Cicéron lui-même en convient ; *Habet enim quædam ad commonendum oratorem*. Mais l'élève qui, après les premières études, auroit besoin d'aller chercher dans ces lieux oratoires les moyens propres à sa cause, seroit un esprit lent, timide, & sans effor : *Quod etiamsi ad instituendos adolescentulos magis aptum est, ut, simul ac posita sit causa, habeant*

quo se referant, unde statim expeditæ possint argumenta depromere : tamen & tardi ingenii est rivulos consecrari, fontem rerum non videre. (De Orat. l. 2.)

« Qu'on me donne, disoit Antoine dans ce même dialogue, un jeune homme qui ait bien fait ses études ; si, avec un peu d'usage de l'art oratoire, il a dans le génie quelque vigueur, je le porterai en un lieu où il trouvera, non pas un filet d'eau enfermée & captive dans des canaux étroits, mais un fleuve entier qui s'élance impétueusement de sa source ». *Si sit is, qui & doctrinâ liberaliter mihi institutus, & aliquo jam imbutus usu, & satis acri ingenio esse videatur ; illuc eum rapiam, ubi non seclusa aliqua aquula teneatur, sed unde universum flumen erumpat. (De Orat. l. 2.)*

Quelle étoit donc cette source abondante, auprès de laquelle tous les lieux communs des *Rhétieurs* ne lui sembloient que des filets d'eau ? C'étoit la cause elle-même ; & sa méthode, à lui, consistoit à la méditer profondément, à bien

Savoir quelle en étoit la nature , *quæ nunquam latet* , disoit-il , & à tirer de cette connoissance ses procédés & ses moyens.

La pratique de l'orateur que je viens de citer , pour s'instruire à fond d'une affaire , étoit d'engager la partie à plaider sa cause elle-même devant lui , sans témoin , afin qu'elle eût plus d'assurance ; & de plaider contre elle , afin de l'obliger à mettre au jour tous ses moyens. « Après avoir renvoyé mon client , je faisois , dit-il , à moi seul , trois personnages différens , le mien , celui de mon adverfaire , & celui de nos juges : ainsi , je plaidois les deux causes , & le mieux qu'il m'étoit possible ; après cela je prononçois avec la plus rigoureuse équité ».

Voilà une grande leçon & en même temps un moyen assez simple de rendre les causes particulières accessibles aux jeunes gens : car si le *Rhétteur* veut se mettre à la place de la partie , & se laisser interroger , l'élève fera de son côté le personnage de l'avocat ; & la justesse ,

la sagacité , la promptitude de son discernement percera dans cet exercice , par le soin qu'on lui verra prendre de démêler , de dénouer les difficultés véritables , par l'attention qu'il donnera aux points essentiels de la cause , par le choix qu'il fera des moyens décisifs ; car rien ne distingue plus sûrement une bonne & une mauvaise tête , qu'une curiosité judicieuse qui va au but , & une curiosité vague qui se dissipe & s'égare en chemin.

Il ne faut pas oublier cependant que l'exercice apprend à voir aux jeunes orateurs , comme il apprend à voir aux jeunes peintres , & qu'on prend quelquefois pour manque d'intelligence & d'aptitude , ce qui n'est que légèreté , dissipation , distraction. L'avocat , parce qu'il est instruit , voit d'un coup-d'œil , parmi les circonstances & les moyens qu'on lui expose , ce qui lui est bon & ce qui lui manque : ses recherches sont éclairées ; celles de l'écolier peuvent être d'abord inquiètes & indécises. Il faut

donc se donner la peine de lui apprendre à examiner, à développer une cause, à la voir sous toutes ses faces, à prévenir dans tous les points ce qu'on pourra lui opposer, & à se tenir préparé pour l'attaque & pour la défense. Or c'est ce qu'on n'a jamais fait.

Le premier tort des *Rhéteurs* a été, comme je l'ai dit, de croire enseigner l'art de l'Eloquence à des enfans; & pour cela ils l'ont réduit en miettes: *Qui omnes tenuissimas particulas ut nutrices infantibus pueris, in os inferant.* (*De Orat. lib. II.*) : & au contraire, le moyen de simplifier l'art, de le faciliter, auroit été de l'enseigner en masses : un petit nombre de grands principes, appuyés sur de grands exemples, auroit suffi, & n'auroit ni troublé ni fatigué de jeunes têtes.

La même erreur a fait assujettir à des règles minutieuses & à des méthodes serviles ce qu'il y a de plus capricieux, de plus impérieux au monde, l'occasion & la nécessité. La *Rhétorique*, ainsi que

la tactique , ne peut rouler que sur des hypothèses : dans l'un & l'autre genre de combat il y a deux grands ordonnateurs , le jugement & le génie ; mais ils sont tous les deux soumis à des hasards qui déconcertent toutes les méthodes & font fléchir toutes les règles.

Il falloit donc simplifier l'art le plus qu'il eût été possible, ne pas ériger en principe ce qui n'est juste & vrai que sous certains rapports, n'enseigner que le difficile, ne prescrire que l'indispensable, en un mot, laisser au talent, comme les lois doivent laisser à l'homme, autant de sa liberté naturelle qu'il en peut avoir sans danger. Les règles prescrites par les *Rhéteurs* sont presque toutes de bons conseils & de mauvais préceptes.

Tout se réduit, dans l'art oratoire, à instruire, à plaire, à émouvoir : encore, des trois, un seul doit-il paroître en évidence ; & lors même que l'orateur emploie tous les moyens de se concilier le juge ou l'auditeur, de le flatter, de le fléchir, de l'irriter, ou de l'appaiser,

le

Le comble de l'art seroit encore de ne sembler occupé qu'à l'instruire. *Una, ex tribus his rebus, res præ nobis est ferenda, ut nihil aliud, nisi docere, velle videamur. Reliquæ duæ, sicut sanguis in corporibus, sic illæ in perpetuis orationibus fusæ esse debebunt.* Cette règle en renferme mille; & si on l'a bien saisie, ni les lieux oratoires, ni les figures, ni les ornemens, ni aucune des formules de *Rhétorique*, ne s'introduiront, qu'à propos & comme sans étude & sans dessein, dans l'Eloquence. Je sais que les figures en sont l'âme & la vie; & il n'en est aucune qui, naturellement employée & mise à sa place, ne donne de la grâce ou de la force à l'élocution. Mais il faut que l'élève apprenne à les connoître, & non pas à les employer. Celles qui, dans la chaleur de la composition, ne se présentent pas d'elles-mêmes, accélèroient trop l'artifice : la nature les a inventées, la nature doit les placer.

A l'égard de l'économie & de l'ordonnance de l'ouvrage oratoire, on le

divisera, si l'on veut, en six, en cinq, ou en trois parties. Mais quoiqu'on puisse donner pour modèle un discours dans lequel ces parties, distribuées selon l'usage, tendent au but commun de la persuasion; l'exorde, par sa modestie & sa douceur insinuante; l'exposition, par la clarté d'une division régulière & complète; la narration, par son adresse & son air d'ingénuité; la preuve, par sa solidité, sa vigueur, & sa rapidité pressante; la réfutation, par la dextérité des tours, la force des répliques, & la chaleur des mouvemens; la confirmation, par un accroissement de force & d'énergie; la conclusion, par cet éclat qui part des moyens rassemblés; la péroraison, par des mouvemens d'indignation & de douleur, quand la cause en est susceptible, ou par la séduction d'un pathétique doux & pénétrant sans violence, quand la cause ne donne lieu qu'à la commisération; le *Rhétteur* ne laissera pas d'avertir son disciple que c'est au sujet à prescrire l'économie du discours, à

décider du nombre, de la distribution, du caractère de ses parties ; & que non seulement sous différentes formes un discours peut être éloquent , mais que , pour l'être autant qu'il est possible , il ne doit jamais affecter que la forme qui lui convient.

Savoir de quoi , dans quel dessein , à qui , ou devant qui l'on parle ; & , dans tous ces rapports , dire ce qui convient , & le dire comme il convient : c'est l'abrégé de l'art oratoire.

Ainsi , l'importante leçon , la seule même dont l'élève auroit besoin , si elle étoit bien développée , seroit de lui apprendre à viser à son but , à se demander à lui-même quel est l'effet qu'il veut produire ; s'il lui suffit d'instruire , ou s'il veut émouvoir ; s'il est en état de convaincre , ou s'il aura besoin d'intéresser & de fléchir ; s'il se propose d'exciter l'admiration ou l'indulgence , l'indignation ou la pitié. Alors il sentira si son exorde doit être véhément ou timide ; si son exposition , ou sa narration exige la simplicité , la mo-

destie, ou la magnificence ; si , dans la preuve , il lui faut insister sur le principe ou sur les conséquences ; si , dans la réfutation , il doit agir de vive force , ou ruiner insensiblement les moyens de son adversaire , employer l'artifice de l'insinuation , ou le tranchant du syllogisme , ou les entraves du dilemme , ou le piège de l'induction ; si le caractère de sa péroraison doit être la véhémence & l'énergie , ou la douceur de la séduction , un pathétique violent & brûlant , ou cette sensibilité modérée qui fait couler de douces larmes , ou cette douleur déchirante qui pénètre dans tous les cœurs.

Enfin la conclusion de ce long cours d'étude sera d'avertir les élèves les mieux instruits , que ce n'est encore rien que ce qu'ils ont appris : car sans compter , pour l'avocat , cette immense étude des lois ; sans compter , pour l'homme d'Etat , la connoissance de la chose publique dans ses détails & dans tous ses rapports ; sans compter , pour l'orateur chrétien , la lecture & la méditation des livres sacrés ,

Font il doit être plein comme de sa propre substance ; leur grande étude à tous, l'étude de toute leur vie, sera celle des hommes qu'ils auront à persuader, à dominer par la parole ; & pour cette étude, la véritable, la seule école, c'est le monde : nulle spéculation ne peut y suppléer, nulle hypothèse n'y peut suffire. L'homme est un être si mobile, si changeant, si divers, qu'il est impossible d'enseigner quels seront les hommes de tel lieu, de tel temps, de telle conjoncture ; quel sera tel jour, à telle heure, l'esprit dominant de la nation, de la cité, des tribunaux, de l'auditoire. C'est là cependant ce que l'orateur doit savoir ; & il ne le saura bien que sur le lieu, sur le temps, en *subodorant*, comme Cicéron, les sentimens & les pensées, en mettant le doigt sur les cœurs. Sans cela l'Eloquence est vague, & manque des deux propriétés qui en font toute la force, la convenance & l'apropos.

Que les jeunes gens sachent donc que l'école n'a été pour eux qu'une lice obs

eure & paisible, dont les combats étoient des jeux ; & que maintenant il s'agit de se porter sur le champ de bataille. *Educenda deinde diſſio eſt ex hâc domesticâ exercitatione & umbratili , medium in agmen , in pulverem , in clamorem , in caſtra , atque aciem forenſem periclitandæ vires ingenii , & illa commentatio incluſa in veritatis lucem proſeſt. (De Orat. lib. 1.)*

Selon la méthode que je viens de tracer , d'après les plus grands maîtres de l'art , on voit que les études de la *Rhétorique* ont trois degrés : que celles de la première classe sont communes à tous les hommes dont on veut former la raison , cultiver l'esprit , & polir le langage , & que jusques - là l'homme du monde & l'orateur ont besoin des mêmes leçons ; que celles de la seconde classe deviennent plus propres à l'Eloquence , mais conviennent également à l'orateur , au philosophe , à l'historien , & au poète ; enfin que les études de la troisième classe , où l'on enseigne expressement les pro-

cédés de l'Eloquence, semblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui se destinent ou à la Chaire, ou au Barreau, ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. Mais comme, pour développer le corps & lui donner plus de force & plus de souplesse, on exerçoit les jeunes romains au combat de la lutte, sans vouloir en faire des athlètes; de même, si l'on veut m'en croire, on exercera l'esprit de la jeunesse destinée aux fonctions qui demandent le don de la parole, on l'exercera long-temps dans la lice du plaider : car il n'est point de genre d'éloquence qui ne se réduise aux règles de la plaidoirie. Instruire, prouver, réfuter, émouvoir, & persuader, c'est, dans toutes les situations de la vie, l'art de dominer les esprits.

On peut me demander quel temps je veux que l'on donne à ces études. Le temps qu'elles exigeront. Dans les beaux jours de l'Eloquence, les anciens ne le comptoient pas, & le croyoient bien employé : aussi le sénateur, le consul,

le censeur, l'homme de Lois, l'homme d'Etat, s'y formoient-ils en même temps; & chaque citoyen, destiné aux fonctions publiques, en sortoit propre à les remplir. C'est un beau rêve, me dira-t-on; & s'il a quelque réalité, ce n'est plus nous qu'elle intéresse. Au milieu d'un peuple, à la fois législateur & juge, devant qui l'on plaidoit, non seulement pour la fortune & la vie du citoyen, mais pour l'utilité, la gloire, & le salut de la République; dans un Etat où chacun aspirait à dominer par la parole; que des hommes, sans cesse en guerre dans la lice de l'Eloquence, pour leurs amis ou pour eux-mêmes, & qui venoient y décider, comme des gladiateurs, de leur perte ou de leur salut, aient attaché à ce grand art tout l'intérêt de leur sûreté, de leur fortune, & de leur gloire; rien de plus naturel. Mais quel seroit pour nous le fruit, l'emploi de ces longues études? où seroit la place de ces talens cultivés avec tant de soin? Sommes-nous dans Rome ou dans Athènes?

& avons-nous une tribune où l'orateur, homme d'Etat, puisse parler en liberté » ?

Fasse le Ciel qu'il s'en élève & en grand nombre, de ces citoyens éloquens ! On demande où seroit leur place ! Partout où la voix de la sagesse, de la vérité, de la vertu, de l'intérêt public, de l'amour de l'humanité, a le droit de se faire entendre ; & sous ce règne où ne l'a-t-elle pas ? L'Eloquence n'a plus de tribune ! Mais la Chaire en est une encore pour cette morale sublime, que rend plus pure encore & plus touchante la sainteté de ses motifs. Mais les Académies sont des tribunes, où, la palme à la main, on demande aujourd'hui, comme autrefois dans la place d'Athènes, *Qui veut parler pour le bien public ?* Dans Athènes, ce n'étoit qu'au moment où la République étoit menacée, dans les jours de crise & de danger, que la voix du héraut se faisoit entendre : ici, dans le sein de la paix, & lorsque l'indolence de la sécurité, de la tranquillité publique, sembleroit pouvoir refroidir

l'intérêt général ; ici , tous les jours , & du centre & des extrémités du royaume , la voix s'élève , & dit aux orateurs : « Tel abus règne , tel préjugé domine ; pour le combattre & le détruire , *Qui veut parler ? Qui veut parler* contre la servitude , contre la rigueur inutile de nos anciennes lois pénales , contre l'iniquité des peines infamantes , sur les moyens de conserver cette multitude innombrable d'enfans qui vont périr dans les asiles de l'indigence , ou sur les moyens de détruire ce vieux fléau de la mendicité , sans manquer au respect que l'on doit au malheur , *Qui veut parler ?* »

» L'exemple des hautes vertus , des sublimes talens , des travaux héroïques , s'efface dans l'éloignement , & ne jette plus qu'une pâle & froide lumière ; pour en ranimer l'émulation avec le souvenir , *Qui veut parler ?* Le génie & l'ambition des souverains se tourne vers la solide gloire , vers celle qui ne coutera ni larmes ni sang à leurs peuples , & qui sera le prix du bien qu'on aura fait. Les peu-

ples eux-mêmes commencent à sentir qu'une politique funeste les a trompés, en les rendant jaloux & rivaux l'un de l'autre, & que la nature les avoit faits pour être amis ; *Qui veut parler*, pour applaudir à cette grande révolution, pour y encourager & les rois & les peuples ?

Un jeune prince (de Brunswick) se dévoue pour secourir des malheureux qui vont périr ; & à l'instant une voix chère à la nation s'élève & demande : « *Qui veut parler* avec l'enthousiasme d'une Poésie éloquente, pour rendre, à la mémoire de ce héros de l'humanité, l'hommage, les vœux, les regrets de la reconnaissance universelle ? qu'il acquitte le genre humain de ce devoir ; & la couronne d'or, qu'on refusoit à Démosthène, l'attend & lui est assurée ».

Qu'on ne dise donc plus que les grands objets manquent à l'Eloquence ; mais bien plutôt que l'Eloquence manque le plus souvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts. Son domaine aura

ses limites : elle ne sera plus séditieuse & turbulente ; elle ne sera plus délatrice & calomnieuse ; mais si elle n'a pas toute la liberté de l'Eloquence républicaine , aussi n'en aura-t-elle pas la licence & les vices. Elle fera moins de bien peut-être ; mais elle ne fera que du bien , & fera de grands biens encore. Je ne parle point du Barreau , où la justice & l'innocence auront toujours besoin de son organe ; mais par-tout où le bien moral & politique, l'utile , l'honnête & le juste font mis en délibération , dans les conseils , dans les tribunaux , dans les députations , & dans les assemblées , elle aura lieu de se montrer : elle aura lieu de parler aux peuples au nom du souverain , au souverain au nom des peuples , consolante & sensible en émanant du trône , respectueuse & sage en y portant les vœux , les gémissemens des sujets. Elle ne fera point de révolution violente ; mais elle amenera des réformes utiles , des changemens inespérés : elle rendra du moins l'autorité plus douce , l'obéis-

ſance plus facile, le ſouverain plus cher encore, les peuples plus intéreſſans.

Mais il eſt pour elle un empire plus étendu & plus durable. Cet art précieux, que les anciens ne poſſédoient pas, l'art de l'imprimerie, donne des aîles & cent voix à l'Eloquence, comme à la Renommée; les livres ſont pour elle des miniſtres rapides, qui, d'une extrémité du monde à l'autre, vont porter la lumière & la perſuaſion; & n'eût-elle que ces organes, de quel prix ne ſeroient pas encore le talent, le génie, & l'ame d'un homme vertueux & ſage, à qui, pour rendre ſa ſageſſe & ſa vertu féconde, le Ciel auroit donné le don d'écrire éloquemment ! Un livre où les principes d'une ſaine philoſophie, d'une politique morale, d'une ſage légiſlation, d'une adminiſtration ſalutaire, ſeront développés avec une éloquence lumineuſe & ſenſible, ſera lui ſeul pour le monde un bienfait qu'on ne ſauroit apprécier. La raiſon ſans doute auroit droit de perſuader par elle-même; mais combien

de vérités utiles , froidement & négligemment énoncées dans des écrits judiciaires , y seroient restées ensevelies , si l'Eloquence n'étoit venue les retirer comme du tombeau , & les rendre à la vie , en leur communiquant tout son charme & tout son pouvoir ?

R I M E. *La Rime* est la consonnance des finales des vers. Cette consonnance doit être sensible à l'oreille : il faut donc qu'elle tombe sur des syllabes sonores ; mais ce n'est point assez : on veut aussi qu'elle frappe les yeux. Pourquoi ? pour la rendre plus difficile , & pour ajouter au plaisir que fait la solution de ce petit problème. Je n'en vois pas d'autre raison. C'est un défi donné aux versificateurs. Afin donc que les vers *riment* aux yeux en même temps qu'à l'oreille , on veut que les deux finales présentent les mêmes caractères , ou des caractères équivalens : par exemple , *sultan* ne *rime* point avec *instant* ; *instant* & *attend* *riment* ensemble.

DE LITTÉRATURE. III

On appelle *Rime masculine*, celles des mots dont la finale est une syllabe sonore; & *Rime féminine*, celle des mots dont la finale est une syllabe muette. Dans la première, il suffit que les finales soient consonnantes; dans la seconde, la consonnance doit commencer à la pénultième : *revers* & *pervers* riment ensemble; *source* & *force* ne rimeroient pas, quoique la finale muette soit la même; mais bien *source* & *course*, *exerce* & *diverse*.

On appelle *Rime pleine*, celle où non seulement le son, mais l'articulation est la même : comme *vertu* & *abattu*, *étude* & *solitude*. On appelle *Rime suffisante*, celle qui n'est que dans le son, & non dans l'articulation, comme *vertu* & *vaincu*, *timide* & *rapide*. Quand la *Rime* qu'on emploie est trop abondante, comme celle des mots en *ant*, on regarde comme une négligence la *Rime* qui n'est que dans le son, & qui n'est pas dans la consonne : aussi voit-on peu d'exemples, dans les bons poètes du temps de Boileau & de Racine, de *Rimes* aussi né-

gligées que celle d'*amant* & *constant*. Si toutefois il y a deux consonnes qui précèdent la voyelle, comme dans la finale de *surprend*, c'est assez pour l'oreille que la seconde de ces consonnes soit la même : ainsi, ce mot *surprend* rimerait très-bien avec *grand*. La Rime masculine est double, lorsque non seulement la finale sonore, mais la pénultième, a le même son, comme *attirer*, *respirer*. La Rime est simple, lorsqu'elle n'est que dans la finale, comme *différer*, *respirer*. Elle est en même temps pleine & double, lorsque l'articulation & le son de deux syllabes sont les mêmes, comme *préférer*, *différer*. Dans les vers féminins l'articulation doit être la même dans les deux mots : *escorte* & *discorde* ne riment point, parce que l'articulation de la muette est différente.

Deux syllabes ont le même son & la même articulation, quoiqu'elles ne s'écrivent pas de même : c'est ainsi que *ri-yaux* & *nouveaux*, *essais* & *succès*, riment très-bien ensemble. Mais on exige
que

que les dernières syllabes se terminent par les mêmes lettres ou par leur équivalent, comme je l'ai dit, quoique dans la prononciation on ne les fasse pas entendre. Si l'un des deux mots, par exemple, est terminé par un *t* ou par une *s*, le second mot *finira de même* ou par l'équivalent : ainsi, *prétend rimera* très-bien avec *instant*, *accord* avec *ressort*, *choix* avec *bois*, *glacés* avec *assez*.

A plus forte raison, lorsque la consonne finale se fait entendre, doit-elle être, à la fin des mots, sinon la même pour les yeux, du moins la même pour les oreilles : *sang* ne *rimera* point avec *innocent*, mais avec *flanc*, dont le *c* final a le même son que le *g*.

On s'est permis quelquefois des *Rimes* que l'œil ou l'oreille défavoue : par exemple, celle d'*encor* avec *fort*, celle de *mer* avec *aimer*, de *remords* avec *mort*, celle de *toucher* avec *cher*, celle de *fiers* avec *foyers*, &c. Parmi ces licences, les plus usitées sont les *Rimes* de *guerre* avec *vulgaire*, de *couronne* & de

trône, de *travaux* & de *repos*. La dissonnance des deux premières est cependant très-sensible; & quant à la dernière, une oreille un peu délicate s'aperçoit aisément de la différence du son de l'o clair & bref de *repos*, & du son de l'o plus grave, plus sourd, & plus long de *travaux*. Il n'y a point de voyelle qui ne soit de même, tantôt plus claire & plus brève, tantôt plus grave & plus longue; mais dans les sons de l'a, de l'i, de l'u, de l'ou, &c., cette différence n'est pas aussi frappante que dans les sons de l'e & dans les sons de l'o; aussi ne fait-on pas de difficulté sur la *Rime* d'*âge* & de *sage*, d'*île* & de *fertile*, de *gîte* & d'*agite*, de *chûte* & d'*exécute*, de *coûte* & de *redoute*, &c. Il n'en est pas de même de *trompette* & de *tempête*, de *terre* & de *mystère*, d'*homme* & d'*atôme*, de *pôle* & de *bouffole*, dont la *Rime* ne fera jamais qu'une licence.

Peut-on ne pas regarder le travail bizarre de rimer, nous dit l'abbé Dubos, comme la plus basse des fonctions de la

mécanique de la Poésie ? Que n'a-t-il dit la même chose de la mesure & du rythme du vers d'Homère & de Virgile, & de ces constructions si soigneusement travaillées qui occupoient Démosthènes, Platon, Thucydide & Xénophon, chez les grecs ; Cicéron, Tite-Live, & Salluste, chez les latins ; & qui les occupoient aussi sérieusement que la recherche & l'enchaînement des pensées ? Ce mécanisme de la parole doit paroître bas & puéril à un observateur austère qui ne compte pour rien le charme de l'expression : mais pour l'homme doué d'un organe sensible & d'un goût délicat, cette mécanique a son prix.

Entre le travail qu'exige la *Rime*, & celui qu'exige la construction du vers mesuré ou de la période harmonieuse, la différence ne peut être que dans le plus ou le moins de plaisir qui en résulte. Il falloit donc examiner d'abord si la *Rime* faisoit plaisir, & un plaisir assez sensible pour mériter la peine qu'elle donne.

H ij

La *Rime* peut causer trois sortes de plaisirs. L'un est relatif à l'organe, c'est le sentiment de la consonnance ; & ce plaisir, je l'avoue, est factice : il ressemble à l'usage de certaines odeurs qui ne plaisent pas, qui déplaisent même à ceux qui n'y sont pas accoutumés, & qui deviennent une jouissance & un besoin par l'habitude. Il y auroit peu de bon sens à raisonner cette espèce de plaisir & à le disputer à ceux qui en jouissent : il s'agit seulement de savoir s'il est réel & s'il est sensible ; dès lors, naturel ou factice, c'est un plaisir de plus, & il ne sauroit trop y en avoir dans la nature & dans les arts.

La *Rime* n'intéresse pas seulement l'oreille, elle soulage, elle aide la mémoire ; & si c'est un plaisir pour l'esprit de se retracer fidèlement & sans peine les idées qui lui sont chères, tout ce qui rend léger & facile ce travail de la reminiscence, doit être un agrément de plus. Or il est certain que la *Rime* donne à

la mémoire des signaux plus marqués, pour retrouver la trace des idées. Par ce rapport de consonnances, un mot en rappelle un autre; & tel vers nous auroit échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, sera retiré de l'oubli.

La *Rime* est enfin un plaisir pour l'esprit; par la surprise qu'elle cause: & lorsque la difficulté, heureusement vaincue, n'a fait que donner plus de saillie & de vivacité, plus de grace ou d'énergie à l'expression & à la pensée, soit par la singularité ingénieuse du mot que la *Rime* a fait naître, soit par le tour adroit, & pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expression, soit par l'image nouvelle & juste qu'elle a présentée à l'esprit; la surprise qui naît de ces hasards réservés au talent, où la recherche est déguisée sous l'apparence de la rencontre, cette surprise mêlée de joie est un plaisir à chaque instant nouveau, pour qui connoît l'indocilité de la langue & les difficultés de l'art.

Ce plaisir est d'autant plus vif, que

la *Rime* paroît à la fois plus rare & plus heureusement trouvée. Dans la langue italienne, où les consonnances ne sont que trop fréquentes, la *Rime* doit causer peu de surprise : elle est si commune, qu'en improvisant on la rencontre à chaque pas ; & dans la contexture du vers, comme dans celle de la prose, les italiens ont plus de peine à fuir la *Rime* qu'à la chercher.

Elle est plus clair semée dans la langue françoise, grâce à la variété de nos déclinences : aussi y a-t-il, s'il m'est permis de comparer le poète au chasseur, plus de bonheur à la découvrir, & plus d'adresse à l'attraper. Ce plaisir est réellement, pour le spectateur, semblable à celui de la chasse ; & en suivant la comparaison, on verra que dans l'une & l'autre la sagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la surprise dans la rencontre, l'adresse & la célérité à tirer juste & comme à la course, sont une suite continuelle & rapide d'agréables émotions.

Un autre avantage que la même comparaison fera sentir en faveur de la *Rime*, c'est de donner à l'esprit, à l'imagination, & au sentiment plus d'ardeur & d'activité, par l'aiguillon de la difficulté qui à chaque instant les presse & les anime. L'esprit humain est naturellement porté à l'indolence; & en écrivant en prose, rien de plus difficile que de ne pas se laisser aller à une indulgence paresseuse, & aux négligences qu'elle autorise: au lieu du moins qu'en écrivant en vers, & en vers *rimés*, la difficulté renaissante réveille à tout moment l'attention prête à se ralentir, & la tient, si j'ose le dire, en haleine. Tout le monde connoît les vers de la Faye, où la gêne du vers est comparée à ces canaux qui rendent les eaux jaillissantes; seroit-il permis d'ajouter que la *Rime*, à la fin d'un vers, est comme l'extrémité plus étroite encore du tuyau d'où les eaux jaillissent? C'est une attention curieuse à donner à la lecture des bons poètes, que de voir combien d'images nouvelles, de

teurs originaux , d'expressions de génie , de pensées qu'ils n'auroient pas eues sans la contrainte de la *Rime* , leur ont été données par elle ; & combien d'heureuses rencontres ils ont faites en la cherchant.

Mais comme c'est en même temps à la difficulté de la *Rime* & à l'aisance avec laquelle on a vaincu cette difficulté , que le plaisir de la surprise est attaché ; il suit de là que , si la *Rime* est trop commune , si les mots consonnans ont trop d'analogie & sont trop voisins l'un de l'autre dans la pensée , comme le simple & le composé , ou comme deux épithètes à peu près synonymes , la *Rime* n'a plus son effet. De même si elle est trop singulière , tirée de trop loin , trop péniblement recherchée , l'effort s'y fait sentir , & l'idée de bonheur & d'adresse s'évanouit. Boileau appeloit *Rimes de bouts rimés* , celle de *Sphinx* & de *Sirinx* , & la reprochoit à La Motte. L'esclave qui traîne sa chaîne ne nous cause aucune surprise : mais s'il joue avec ses liens , il nous étonne ; & encore plus si , par

la grâce & la dextérité avec laquelle il en déguise & la gêne & le poids, il s'en fait comme un ornement.

On regarde comme un tour de force d'employer des *Rimes* bizarres, & cela est permis dans des poèmes badins, comme le Conte & l'Épigramme ; mais dans le vrai, rien n'est plus facile, & rien ne feroit de plus mauvais goût dans un poème sérieux. De cent personnes qui remplissent passablement des bouts *rimés* hétéroclites, il n'y en a quelquefois pas une en état de faire quatre vers élégans. L'extrême difficulté dans l'emploi de la *Rime*, est de la rendre à la fois heureuse & naturelle, maniable & docile, au point qu'elle paroisse avoir obéi au poète, comme le cheval d'Alexandre, que lui seul avoit pu dompter. On sent que ce mérite exclut également la *Rime* triviale & la *Rime* forcée : Racine est en cela le premier modèle de l'art.

Observons cependant qu'à mesure qu'un poème a, par son caractère, plus de beautés supérieures, plus de grandeur

& d'intérêt, le foible mérite de la *Rime* y devient plus frivole & moins digne d'attention. Il est encore de quelque conséquence dans la partie descriptive de l'Epopée, où la tranquille majesté du récit laisse apercevoir à loisir tous les agrémens accessoires du style : mais dès que la passion s'empare de la scène, soit dramatique, soit épique, l'harmonie elle-même est à peine sensible ; le vers se brise, les nombres se confondent, la *Rime* frappe en vain l'oreille ; l'esprit n'en est plus occupé. De là vient que, dans plusieurs de nos plus belles tragédies, c'est la partie la plus négligée ; & personne encore ne s'est avisé, en sanglotant & en versant des larmes, de critiquer deux vers sublimes, pour être *rimés* foiblement.

Mais dans des Poésies d'un genre moins animé, moins entraînant, dans celles qui, foibles de pensées & dénuées de passions, tirent presque tout leur mérite de l'ingénieuse industrie de la parole ; l'écrivain qui néglige la *Rime*, re-

nonce à l'un de ses grands avantages. Et que restera-t-il de curieux & de piquant dans la construction de ces vers froids, s'ils ne sont pas *rimés* ?

Les versificateurs vulgaires , qui négligent la *Rime* , pour ressembler en quelque chose à un grand poète , qui dans la rapidité de ses compositions l'aura quelquefois négligée , sont loin d'avoir les mêmes droits que lui de se dispenser de la règle. On les entend parler avec dédain de cette attention à bien *rimer* , qu'ils appellent minutieuse. Mais que n'ont-ils , comme Voltaire , vingt mille beaux vers bien *rimés* à produire , pour faire voir que , s'ils le vouloient bien , ils *rimeroient* encore de même ? En s'épargnant la peine d'être corrects , les grands écrivains se donnent des licences , les petits se donnent des airs ; & l'affectation de mépriser le talent qu'on n'a pas , fut toujours la ressource de la vanité impuissante.

S.

SATIRE. Peinture du vice & du ridicule , en simple discours , ou en action.

Distinguons d'abord deux espèces de *Satire* : l'une politique , & l'autre morale ; & l'une & l'autre , ou générale , ou personnelle.

La *Satire* politique attaque les vices du Gouvernement. Rien de plus juste & de plus salutaire dans un Etat démocratique ; & lorsqu'un peuple qui se gouverne , est assez sage pour sentir lui-même qu'il peut ou se tromper , ou se laisser tromper ; qu'il peut s'amollir ou se corrompre , donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui seroient pernicious ; il fait très-bien d'autoriser des censeurs libres & sévères à lui dire ses vérités , à les lui dire publiquement , & par écrit , & sur la scène ; à l'avertir de la décadence ou de ses lois , ou de ses mœurs ; à lui dénoncer ceux qui abusent

De la foiblesse ou de la confiance, les complaisans, les adulateurs, les corrupteurs intéressés, l'incapacité de ses généraux, l'infidélité de ses juges, les rapines de ses intendans, la mauvaise foi de ses orateurs, les folles dépenses de ses ministres, les intrigues & les manèges de ses oppresseurs domestiques, &c. &c.

Le peuple athénien est le seul qui ait eu cette sagesse. Non seulement il avoit permis à la Comédie de censurer les mœurs publiques vaguement & en général, mais d'articuler en plein théâtre les faits répréhensibles, de nommer & de mettre en scène ceux qui en étoient accusés. Ce qui n'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivresse, sur le chariot de Thespis, devint sérieux & important sur le théâtre d'Aristophane.

C'est une chose curieuse de voir ce peuple aller en foule s'entendre traiter d'enfant crédule, ou de vieillard chagrin, capricieux, avare, imbécille, & gourmand; s'entendre dire qu'il aime à être flatté, caressé par ses orateurs; que ses

voisins se moquent de lui en lui donnant des louanges; qu'il ne veut pas voir qu'on l'abuse, qu'on le vole, & qu'on le trahit; qu'il vend lui-même ses suffrages au plus offrant, & que celui qui fait le mieux l'amadouer, est son maître, &c.

On juge bien que la *Satire*, autorisée contre le peuple, n'avoit plus rien à ménager : de là l'audace avec laquelle Aristophane osa traduire en plein théâtre, d'un côté, le peuple d'Athènes, comme un imbécille vieillard, trompé & mené par Cléon ; de l'autre, ce même Cléon, trésorier de l'Etat, comme un impudent, un voleur, un homme vil & détestable.

Athènes n'avoit pas toujours été aussi facile, aussi patiente envers les poètes *satiriques*. Aristophane lui-même avoue que, plus timide en commençant, le sort de ses prédécesseurs les plus célèbres, tels que Magnès, Cratinus, & Cratès, lui avoit fait peur : ce qui feroit entendre qu'on les avoit punis pour avoir pris trop de licence. Mais enfin le peuple avoit senti le besoin qu'il avoit d'être éclairé,

repris lui-même avec aigreur, & de donner aux gens en place le frein de la honte & du blâme. Cette licence de la *Satire* avoit pourtant quelque restriction ; & c'est, dans le caractère des athéniens, un trait de prudence & de dignité remarquable : ils vouloient bien qu'à portes closes, lorsqu'ils étoient seuls dans la ville, comme vers la fin de l'automne, la Comédie les traitât sans ménagement, & les rendit ridicules à leurs propres yeux ; mais ce qui étoit permis aux fêtes Lénéennes ne l'étoit pas aux Dionysiales, temps auquel la ville d'Athènes étoit remplie d'étrangers.

Lorsque le gouvernement passa des mains du peuple dans celles d'un petit nombre de citoyens, & pencha vers l'aristocratie, l'intérêt public ne tint plus contre l'intérêt de ces hommes puissans, qui ne voulurent pas être exposés à la censure théâtrale. Dès lors la Comédie cessa d'être une *Satire* politique, & devint par degrés la peinture vague des mœurs.

A Rome, elle se garda bien d'attaquer

le Gouvernement. Où Brumoi a-t-il pris que Plaute ait quelque ressemblance avec Aristophane ? Le poète qui auroit blessé l'orgueil des patriciens , & qui auroit osé dire au peuple qu'il étoit la dupe, l'esclave, & la victime du Sénat ; que celui-ci, engraisé de son sang & enrichi par ses conquêtes, nageoit dans l'opulence & lui refusoit tout ; qu'on le jouoit avec des paraboles ; qu'on l'amorçoit par de vaines promesses ; que les guerres perpétuelles dont on l'occupoit au dehors, n'étoient qu'un moyen de le distraire de ses injures & de ses maux domestiques ; qu'en lui faisant une nécessité d'être sans cesse sous les armes, on lui envioit même le travail de ses mains ; qu'en l'appelant le maître du monde, on lui préféroit des esclaves ; & que dans ce monde qu'il avoit soumis, le soldat romain n'avoit pas un toit où reposer sa vieillesse, ni le plus petit coin de terre pour le nourrir & l'inhumer : un poète enfin qui auroit osé parler comme les Gracches, auroit été assommé comme eux. Il n'en falloit pas tant :
le

Le seul crime d'être populaire pérdoit à jamais un consul ; il payoit bientôt de sa tête un mouvement de compassion pour ce peuple qu'on opprimoit.

La Comédie grecque du troisième âge, celle qui n'attaquoit que les mœurs privées en général, sans nommer, sans désigner personne, fut donc la seule qu'on admit à Rome : on l'appeloit *Palliata*. Térence l'imita d'après Ménandre ; & Plaute, d'après Cratinus. Mais aucun ne fut assez hardi pour imiter Aristophane, si ce n'est peut-être Névius, qui fut chassé de Rome par la faction des Nobles, sans doute pour quelque licence qu'il avoit voulu se donner.

La *Satire* politique auroit eu sous les empereurs une matière encore plus ample que du temps de la république ; mais une seule allusion, à laquelle, sans y penser, un poète donnoit lieu, lui coûtoit la vie : Emilius-Scaurus en fut l'exemple sous Tibère.

Parmi les nations modernes, la seule qui, suivant son génie, auroit pu per-

mettre la *Satire* politique sur son théâtre, c'étoit la nation angloise; mais comme elle est toujours divisée en deux partis, il auroit fallu deux théâtres, & sur l'un & l'autre, des attaques trop violentes auroient dégénéré en discorde civile. La petite guerre des papiers publics leur a paru moins dangereuse & suffisamment défensive.

Ce qui doit étonner, c'est que, dans une monarchie, la *Satire* politique ait paru sur la scène. Louis XII l'avoit permise : & en effet, lorsqu'il y a dans les mœurs publiques de grands vices à corriger, une grande révolution à faire, c'est un moyen puissant dans la main du monarque, que le fléau du ridicule. Ce sage roi l'employa donc contre les vices de son siècle, sur-tout contre ceux du Clergé ; & afin que personne n'eût à s'en plaindre, il s'y soumit lui-même. Utile & frappante leçon ! Mais le monarque qui, comme lui, voudroit donner cette licence, auroit à s'assurer d'abord qu'il n'y auroit à reprendre en lui qu'une économie excessive : beau défaut

Dans un roi, quand c'est son peuple qui le juge.

Le caractère général de la comédie est donc d'attaquer les vices & les ridicules, abstraction faite des personnes ; & en cela elle diffère de la *Satire*. Mais ce qui les distingue encore, c'est leur manière de procéder contre le vice qu'elles attaquent. Chaque ligne, dans Aristophane, est une insulte ou une allusion ; & ce n'est pas ainsi que doit investir la véritable Comédie : elle met en scène & en situation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agiroit, & lui fait parler son langage ; alors c'est le vice personifié, qui de lui même se rend méprisable & risible. Tel fut le comique de Ménandre, & tel est celui de Molière. Aristophane le fait souvent ainsi, mais toujours en poète *satirique*, & non pas en poète comique : car l'un diffère encore de l'autre par l'individualité ou la généralité du caractère qu'il expose. Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démosthène, Euripide, ce

n'est pas composer , c'est copier un caractère. La Comédie invente , & la *Satire* personnelle contrefait en exagérant : l'original de la Comédie est le vice ; l'original de la *Satire* personnelle est tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut se reconnoître dans le tableau comique ; & dans le portrait *satirique* un seul homme se reconnoît : l'Avare de Molière ne ressemble précisément à aucun avare ; le Corroyeur d'Aristophane ne peut ressembler qu'à Cléon.

La *Satire* générale des mœurs se rapproche plus de la Comédie ; mais il y a cette différence que j'ai déjà remarquée : le poète , dans l'une , peint , comme Juvénal & Horace , le modèle idéal présent à sa pensée , & en expose le tableau ; le poète , dans l'autre , personifie son original , & l'envoie sur le théâtre s'annoncer , se peindre lui-même : Horace dit ce que fait l'avare ; Plaute & Molière chargent l'avare de nous apprendre ce qu'il fait.

Dans la *Satire* personnelle , le premier

des hommes est sans contredit Aristophane : farceur impudent , grossier & bas , il est véhément , fort , énergique , rempli d'un sel âcre & mordant , d'une fécondité , d'une variété , d'une rapidité inconcevable dans les traits qu'il décoche de toute main ; & si , avec l'aveu de sa république , il n'eût attaqué que la mauvaise foi , l'insolence , l'avidité , les rapines des gens en place , leurs infidélités , leurs lâches trahisons , & l'aveugle facilité du peuple à se laisser conduire par des fripons & des brigands , Aristophane eût mérité peut-être les éloges qu'il se donnoit : car la très-grande utilité de sa délation l'emporteroit sur l'odieux du caractère du délateur. Mais qu'avec la même impudence & la même rage il se soit déchaîné contre le mérite , & l'innocence , & la vertu ; qu'il ait calomnié Socrate , comme il a poursuivi Cléon ; voilà ce qui fera éternellement sa honte & celle d'Athènes , qui l'a souffert.

Je l'ai dit dans l'*article* ALLUSION , & je le répète : en supposant même que

la *Satire* personnelle soit utile & juste , le métier en est odieux , & le *satirique* fait alors la fonction d'exécuteur : un voleur mérite d'être flétri ; mais la main qui lui applique le fer brûlant , se rend infame.

Molière s'est permis une fois la *Satire* personnelle dans la scène de Trissotin , mais sur un simple ridicule ; & encore est-il bon de savoir que l'idée de cette scène lui fut donnée par Despréaux. Depuis , on a voulu se permettre , avec l'impudence d'Aristophane & sans aucun de ses talens , la *Satire* personnelle & calomnieuse sur le théâtre françois ; & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur.

Quant à la *Satire* générale des vices , rien de plus innocent & rien de plus permis : elle présente le tableau ; mais il dépend de chacun de nous d'en éviter la ressemblance. Elle a été d'usage dans tous les temps , mais plus âpre ou plus modérée. Les poètes grecs du troisième âge la mirent sur la scène : les latins ,

en les imitant , lui donnèrent aussi la forme dramatique ; mais dénuée d'action & réduite au simple discours , elle eut encore des succès à Rome.

Horace y mit son caractère épicurien , facile , piquant , & léger. Il se joua du ridicule , & quelquefois du vice , sans y attacher plus d'importance. Sa philosophie n'étoit rien moins que sévère ; il s'amusoit de tout , il ne voyoit les choses que du côté plaisant : lors même qu'il est sérieux , il n'est jamais passionné.

Juvénal , au contraire , doué d'un naturel ardent & d'une sensibilité profonde , a peint le vice avec indignation : véhément dans son éloquence , plein de chaleur & d'énergie , ce seroit le modèle des *satiriques* , s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de mollesse , dans Juvénal trop d'emportement ; voilà les deux excès que doit éviter la *Satire*. Légère dans les sujets légers , elle peut se jouer de la vanité & s'amuser du ridicule ; mais lorsque c'est un vice sérieusement nuisible qu'elle attaque , lorsque

c'est un excès ou un abus criant , elle doit être alors sévère & vigoureuse , mais juste & mesurée : l'hyperbole affoiblirait tout.

Les *Satires* de Boileau furent son premier ouvrage , & on le voit bien. Il a plus d'art , plus d'élégance , plus de coloris que Regnier , mais moins de verve , de naturel , & de mordant. N'y avoit-il donc rien dans les mœurs du siècle de Louis XIV , qui pût lui allumer la bile ? Il n'avoit pas encore vu le monde , il ne connoissoit que les livres , & que le ridicule des mauvais écrivains : son esprit étoit fin & juste , mais son âme étoit froide & lente ; & de tous les genres , celui qui demande le plus de feu , c'est la *Satire*. Boileau s'amuse à nous peindre les rues de Paris ! C'étoit l'intérieur , & l'intérieur moral , qu'il falloit peindre : la dureté des pères qui immolent leurs enfans à des vœux d'ambition , de fortune , & de vanité ; l'avidité des enfans , impatiens de succéder , & de se réjouir sur le tombeau des pères ; leur mépris dénaturé

pour des parens qui ont eu la folie de les placer au dessus d'eux; la fureur universelle de sortir de son état où l'on seroit heureux, pour aller être ridicule & malheureux dans une classe plus élevée; la dissipation d'une mère, que sa fille importuneroit, & qui, n'ayant que de mauvais exemples à lui donner, fait encore bien de l'éloigner d'elle, en attendant que, rappelée dans le monde pour y prendre un mari qu'elle ne connoît pas, elle y vienne imiter sa mère qu'elle ne va que trop connoître; l'insolence d'un jeune homme enrichi par les rapines de son père, & qui l'en punit en dissipant son bien & en rougissant de son nom; l'émulation de deux époux, à qui renchéra, par ses folles dépenses & par sa conduite insensée, sur les travers, sur les égaremens, sur les vices honteux de l'autre; en un mot, la corruption, la dépravation des mœurs de tous les états où l'oisiveté règne, où le désœuvrement, l'ennui, l'inquiétude, le dégoût de soi-même & de tous ses devoirs, la soif ardente des

plaisirs , le besoin d'être remué par des jouissances nouvelles , les fantaisies , le jeu vorace , le luxe ruineux , causent de si tristes ravages ; sans compter tous les sanctuaires fermés aux yeux de la *Satire* , & où le vice repose en paix ; voilà ce que l'intérieur de Paris présente au poète *satirique* ; & ce tableau , à peu de chose près , étoit le même du temps de Boileau.

Boileau affecte l'humeur âpre & sévère , pour être flatteur plus adroit ; & en même temps qu'il bassoue quelques méchans écrivains , auxquels il ne rougit pas de reprocher leur misère , il prodigue l'encens de la louange à tout ce qui peut le prôner ou le protéger à la Cour. Le généreux courage , que celui d'attaquer Cottin , Castagne , ou Chapelain ! & contre Chapelain , qu'est-ce qui le révolte ? *Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits !* Passe encore s'il l'eût voulu punir d'avoir osé se déclarer pour Scudéri contre Corneille , & de s'être mêlé de critiquer le *Cid*. Boileau , je le répète encore , avoit reçu de la nature un

sens droit, un jugement solide ; & l'étude lui avoit donné tout le talent qu'on peut avoir sans la sensibilité & la chaleur de l'âme : mais il lui manquoit ces deux élémens du génie ; car il est très-vrai, comme l'a dit le vertueux & sensible Vauvernargue , que les grandes pensées viennent du cœur.

Un jeune poète de nos jours s'est essayé dans le genre de la *Satire*. Il en a fait une contre le luxe ; & dans ce coup d'essai , il a laissé loin en arrière celui que les pédans appellent le *Satirique françois* : il a fait voir de quel style brûlant un homme profondément blessé des vices de son siècle , fait les peindre & les attaquer : il a montré qu'on pouvoit avoir la vigueur d'Aristophane, sans impudence & sans noirceur ; la véhémence de Juvénal, sans déclamation ; l'agrément, la gaité d'Horace , avec plus d'éloquence , de force , d'énergie ; & une tournure de vers aussi correcte que Boileau , avec plus de facilité , de mouvement, & de chaleur.

SIMPLE. L'un des trois genres d'Eloquence que les rhéteurs ont distingués.

Rollin, qui, d'après Cicéron & Quintilien, a très-bien analysé ces trois genres, le *simple*, le sublime, & le tempéré, compare le *simple* à ces tables servies proprement, dont tous les mets sont d'un goût excellent, mais d'où l'on bannit tout raffinement, toute délicatesse étudiée, tout ragoût recherché. Cette image est d'autant plus juste, qu'en effet, dans l'un & l'autre sens, plus nous avons le goût pur & sain, plus nous aimons les choses *simples*.

Cicéron, de son côté, en parlant de ce genre de style & d'éloquence naturel & modeste, nous le présente sous la figure de ce négligé décent, qui, dans une femme, est quelquefois plus séduisant que la parure, & qui n'admet pour ornement qu'une élégante *simplicité* : *Elegantia modo & munditia remanebit.* Il lui interdit toute espèce de fard : *Fucati vero medicamenta candoris & ruboris*

omnia repelluntur : en quoi il semble faire la satire du genre tempéré , du genre des sophistes , qui admettoit ces fausses couleurs.

Quoi qu'il en soit , la même observation qui confirme la comparaison de Rollin , prouve encore la justesse de celle-ci ; car moins nos yeux sont fascinés par les prestiges de la mode & du luxe , plus nous sommes touchés des charmes de la beauté naïve & *simple*. Mais dans l'une & l'autre image , n'oublions pas que la *Simplicité* , pour avoir tout son prix , suppose ou la bonté ou la beauté réelle. Ce sont en effet les deux attributs d'un naturel exquis.

Ici disparoît la distinction que l'on a faite du genre *simple* , du tempéré , & du sublime , en destinant l'un à instruire , l'autre à plaire , & le troisième à émouvoir. Ce sont bien là réellement les trois fonctions de l'Eloquence ; mais elles ne sont ni exclusives l'une de l'autre , ni exclusivement attachées au genre qui leur convient le mieux. Il ne seroit pas

raisonnable de refuser le don de plaire & de toucher à la beauté *simple* & sans fard. Or il est bien vrai qu'en instruisant, il est permis de négliger le soin de plaire ; que , si l'objet dont on s'occupe est sérieux & grave , il a droit d'attacher par son utilité , sans avoir l'attrait du plaisir ; qu'il ne seroit pas digne de la Philosophie , de l'Histoire , de l'Eloquence même d'un certain caractère , de donner trop à l'agrément ; mais la sagesse , la vérité , le sentiment ont leur beauté , leurs grâces naturelles. Et ce n'est pas sans choix , sans étude , & sans art , mais avec un choix , une étude , un art imperceptible , & d'autant plus difficile & rare , que se compose une *simplicité* qui plaît comme sans le vouloir : *Quod fit venustius , sed non ut appareat.*

Ce genre de beauté , ce don d'attacher & de plaire , convient également au *simple* & au sublime ; car l'un & l'autre se confondent assez souvent : rien même ne sied mieux au sublime que d'être *simple* , mais il l'est avec majesté ; &

voilà ce qui les distingue. En Sculpture, l'Apollon, le Laocoon, le Moïse de Michel-Ange, sont du genre sublime ; & vraisemblablement le Jupiter de Phidias en étoit le chef-d'œuvre : le Gladiateur mourant, le Faune, la Vénus sont du genre *simple*. Il n'y a pas une statue antique du caractère que Cicéron attribue au genre que nous appelons *tempéré*.

Celui-ci cependant, quoique plus visiblement orné que les deux autres, ne laisse pas d'avoir du naturel, lorsque son luxe & sa parure ne semblent être que l'abondance & la richesse de son sujet, & que le *simple*, en s'y mêlant, comme cela doit être, lui donne quelquefois un air de négligence & d'abandon. Mais ce qui fait sa bonté réelle & donne du prix à sa beauté, c'est de ne plaire que pour instruire ; & c'est le dégrader que d'en faire un objet frivole & de pur agrément.

A l'égard du don d'émouvoir, il est certain qu'au plus haut degré il caractérise le sublime. Mais distinguons deux pathétiques : l'un, qui sans doute n'ap-

partient qu'aux mouvemens de la haute Eloquence , c'est celui qui ébranle & renverse ; l'autre , qui , plus doux , plus modeste , & souvent humble & suppliant , pénètre & s'insinue sans éclat & sans bruit :

Telephus aut Peleus , quum pauper & exul ierque.

celui-ci me semble le partage du genre *simple* : à moins qu'on ne dise qu'alors le *simple* est sublime lui-même ; & tel est bien mon sentiment. Mais ce n'est pas ce qu'ont dit les rhéteurs.

Il n'y auroit donc que le genre moyen dont l'artifice & la parure seroient incompatibles avec la gravité de l'indignation , avec la fougue & l'énergie de la colère , des menaces , des reproches , de la douleur véhémence & impétueuse , avec l'humilité craintive des prières , des plaintes , des supplications. Mais dans un sujet même où la richesse des peintures & des images solliciteroit l'Eloquence , & viendrait s'offrir d'elle-même ; si l'un ou l'autre genre de pathétique y trouvoit sa place , le *simple* ou le sublime prendroit

droit celle du tempéré. Voyez, dans les *Géorgiques*, l'épîsode d'Orphée.

Ainsi, sans refuser à aucun des trois genres l'avantage d'instruire, ni les moyens de plaire, ni le don d'émouvoir, tâchons de prendre dans son vrai sens ce partage de Cicéron : *Quot sunt officia oratoris, tot sunt genera dicendi : subtile, in probando ; modicum, in delectando ; vehemens, in flectendo.*

Voulez-vous instruire, éclairer, persuader par la raison ? appliquez-vous à donner à votre éloquence un caractère délié, un langage fin & subtil. Voulez-vous délasser l'attention & un moment vous occuper à plaire ? employez-y la séduction d'un style tempéré, légèrement semé de fleurs. (Voyez TEMPÉRÉ). Voulez-vous toucher, émouvoir, étonner, troubler, entraîner vos auditeurs ? employez-y la véhémence. Et en effet chacun de ces trois caractères convient plus ou moins au sujet, au lieu, aux personnes, au naturel de l'orateur : l'erreur n'est que de les classer & de leur mar-

quer des limites : car le plus souvent ils se mêlent & se combinent comme les élémens. Telle fable de La Fontaine , telle ode d'Horace , telle page de Cicéron , de Bossuet , ou de Racine , nous les présente tous les trois. Les sujets les plus favorables à l'Eloquence sont ceux qui donnent lieu à cette variété harmonieuse & ravissante ; & les ouvrages où elle règne sont du petit nombre de ceux dont on ne se lasse jamais.

SITUATION. En Poésie, on appelle *Situation* , un moment de l'action épique ou dramatique , où de la seule position des personnages résulte pour le spectateur un saisissement de crainte ou de pitié , si la *Situation* est tragique ; de curiosité , d'impatience , ou de maligne joie , si la *Situation* est comique. C'est dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation* , il faut supposer les acteurs muets dans ce

moment critique , & se demander à soi-même : Quel mouvement excitera dans le spectacle la seule vue de la scène ? Si le spectateur , pour être ému , doit attendre qu'on ait parlé , il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à son fils : « J'ai reçu un soufflet ; mon bras , affoibli par les ans , n'a pu me venger ; voilà mon épée , venge - moi. — De qui ? — Du père de Chimène ». Rodrigue , dès ce moment , n'a qu'à rester immobile & muet d'étonnement & de douleur : nous sentirons , avant qu'il le dise , le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue se présente aux yeux de Chimène , l'épée nue & sanglante à la main : l'impression de cet objet n'a pas besoin , pour être sentie , des paroles qui vont la suivre.

Chimène , à son tour , va se jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore : ces mots *Sire , Sire , justice !* nous en disent assez ; & tous les cœurs , comme

le sien, sont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique est tantôt ce que les latins appeloient *rerum angustia*, un détroit dans lequel l'acteur se voit comme entre deux écueils ou sur le bord de deux abîmes : telle est la *Situation* du Cid ; telle est celle de Zamore, lorsqu'on lui propose le choix, ou de renoncer à ses dieux, ou de voir périr sa maîtresse ; telle est celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner sa main au meurtrier de son époux, ou de voir immoler son fils ; telle est la fameuse *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorsqu'entre son fils & son ennemi, & ne pouvant discerner l'un de l'autre, il dit ces vers si beaux & tant de fois cités :

O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantôt elle ressemble à la position d'un vaisseau battu par deux vents opposés, ou au combat de deux vents contraires : c'est le choc de deux passions ou de

deux puissans intérêts : tel est , dans l'âme d'Agamemnon , le combat de l'ambition & de la nature , de la tendresse & de l'orgueil : tel est , dans l'âme d'Orosmane , le combat de l'amour & de la vengeance : tel est , entre Oreste & Pylade , le combat de l'amitié ; entre Agamemnon & Achille , celui de l'orgueil irrité ; entre Zamti & Idamé , celui de l'héroïsme & de l'amour maternel.

Tantôt c'est un simple danger , mais pressant , terrible , inconnu à celui qui en est menacé : l'acteur ressemble alors au voyageur qui va marcher sur un serpent , ou qui , la nuit , va tomber dans un précipice : telle est la *Situation* de Britannicus , lorsqu'il se confie à Narcisse ; telle & plus effroyable encore est la *Situation* d'Œdipe , cherchant le meurtrier de Laïus ; telle est la *Situation* de Mécrope & d'Iphigénie sur le point d'immoler , l'une son fils , l'autre son frère.

Tantôt c'est comme un orage qui gronde sur la tête du personnage inté-

ressant, ou comme un naufrage au milieu duquel il est au moment de périr : l'horreur du danger lui est connue, mais sans espoir d'y échapper : telle est la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemnestre, à qui on arrache leurs enfans.

Les *Situations* comiques sont les momens de l'action qui mettent le plus en évidence l'adresse des fripons, la sottise des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du personnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, se présentent en foule les scènes de Molière ; & ces exemples sont la preuve que le comique de *Situation* est presque indépendant des détails & du style : pour rire aux éclats, il suffit de se rappeler, même confusément, les *Situations* de l'*Ecole des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soties*, de *George Dandin*, &c.

Le premier soin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former son intrigue de *Situations* touchantes ou plaisantes par elles-mêmes, sans se

flatter que les détails, l'esprit, le sentiment, & l'éloquence même puissent jamais y suppléer. Son action ainsi disposée, qu'il prenne soin d'y joindre les développemens que la *Situation* demande, & que la nature lui indique ; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des personnes ; il aura presque atteint le but de l'art ; mais ce n'est pas assez, s'il n'a de plus observé les passages, les gradations d'une *Situation* à l'autre ; & c'est la grande difficulté.

On réussit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier ensemble. La crainte d'être froid & languissant fait quelquefois qu'on les brusque & qu'on les entasse ; alors le naturel, la vraisemblance, l'intérêt même n'y est plus. Ce n'est point par secousses que l'ame des spectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne ; mais ne fait que les étourdir : pour que l'orage imprime sa terreur, il faut qu'il vienne lentement,

qu'on l'ait vu se former de loin, & qu'on l'ait entendu gronder.

C'est peu même de savoir amener les *Situations* avec vraisemblance & les graduer avec art ; quand le personnage y est engagé, il faut savoir l'en faire sortir, soit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, soit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus risible encore.

Lorsque, dans le *Philoète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ses armes, on se demande : Comment, par la seule persuasion, ce cœur ulcéré sera-t-il adouci ? & on attend ce prodige ou de la vertu de Néoptolème ou de l'éloquence d'Ulysse. Mais dans la pièce de Sophocle, ni l'une ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* avortée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorsqu'Emilie & Cinna sont convaincus de trahison, lorsque Zamore a tué Gusman & qu'il est pris, lorsqu'Antiochus a le poison sur les lèvres, on se demande : Par quels prodiges échap-

peront - ils à la mort ? & la clémence d'Auguste, la religion de Gusman, l'idée qui se présente à Rodogune de faire faire l'essai de la coupe , viennent dénouer tout naturellement ce qui paroïsoit insoluble.

Quant aux *Situations* passagères , la réponse d'Emilie ,

: Qu'il dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après entre la mort & moi.

la réponse de Curiace ,

Dis-lui que l'amitié , l'alliance , & l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leur pays contre les trois Horaces.

la réponse de Chimène ,

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère ,
Je ferai mon possible à bien venger mon père ;
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir ,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

la réponse d'Alzire ,

Ta probité te parle , il faut n'écouter qu'elle.
Sont des modèles accomplis des plus
heureuses solutions,

Dans le Comique, un excellent moyen de sortir d'une *Situation* qui paroît sans ressource, c'est la ruse qu'emploie la femme de George Dandin, lorsqu'elle fait semblant de se tuer, & qu'elle réussit, par la frayeur qu'elle lui cause, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Isabelle dans l'*Ecole des maris*, pour empêcher Sganarelle d'ouvrir sa lettre.

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi?

n'est ni moins naturel ni moins ingénieux, & il est d'un plus fin Comique.

Mais le prodige de l'art, pour se tirer d'une *Situation* difficile, c'est ce trait de caractère du *Tartuffe* :

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.

Ce seroit là le dernier degré de perfection du Comique, si, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante : je

parle de celle de la table , au delà de laquelle on ne peut rien imaginer.

SOTISE ou SOTIE. Espèce de Drame , qui , sur la fin du quinzième siècle & au commencement du seizième , faisoit chez nous la satire des mœurs. La *Sotise* répondoit à la Comédie grecque du moyen âge ; non qu'elle fût une satire personnelle , mais elle attaquoit les états , & plus expressément l'Eglise. La plus ingénieuse de ces pièces est , sans contredit , celle où l'*Ancien monde* , déjà vieux , s'étant endormi de fatigue , *Abus* s'avise d'en créer un nouveau , dans lequel il distribue à chaque vice & à chaque passion son domaine ; en sorte que la guerre s'allume entre eux , & détruit le monde qu'*Abus* a créé. Alors le *Vieux monde* se réveille & reprend son train.

Dans cette satire , le Clergé n'est point épargné ; il l'est encore moins dans la *Sotie du Nouveau monde* , dont les per-

sonnages sont *Pragmatique*, *Bénéfice grand*, *Bénéfice petit*, *Père saint*, le *Légat*, l'*Ambitieux*, &c. *Bénéfice grand*, à qui l'on fait violence pour se livrer à *Ambitieux*, se met à crier plaisamment, *Volens nolo, nolens volo.*

Mais la plus célèbre de toutes les *Soties* est celle de *Mère sote*, composée & représentée par ordre exprès de Louis XII. Dans cette pièce, le prince des *Sots* s'informe de l'état de ses sujets. Le premier *Sot* lui répond :

Nos prélats ne sont point ingrats,
 Quelque chose qu'on en babille :
 Ils ont fait, durant les jours gras,
 Banquets, beignets, & tels fracas
 Aux mignonnes de cette ville.

Sote commune (le peuple) se plaint au roi des *Sots*, qu'elle dépérit de jour en jour, & que l'Eglise enlève tout son bien. *Mère Sote* paroît alors, *habillée par dessous en Mère sote, & par dessus ainsi que l'Eglise.* En entrant sur la scène, elle déclare à *Sote Occasion* & à *Sote Fiance*, ses deux confidentes, qu'elle

veut usurper le temporel des princes.
« Disposez de moi, lui dit *Sote Fiance* ;
je consens à éblouir le peuple par vos
amples promesses , & en cela je risque
peu de chose » :

On dit que vous n'avez point d'honte
De rompre votre foi promise.

S O T E O C C A S I O N .

Ingratitude vous surmonte ;
De promesses ne tenez compte ,
Non plus que boursiers de Venise.

Mère *Sote* dit elle-même , sur la pré-
diction d'un juif :

Aussi-tôt que je cesserai
D'être perverse , je mourrai.

Elle déclare aux prélats , sujets du
prince des *Sots* , que le spirituel ne lui
suffit pas , & qu'elle y veut joindre le
temporel :

Pour jouir ainsi qu'il me semble ,
Tous les deux veuil mêler ensemble.

P L A T E B O U R S E .

Mais gardons le spirituel ;

Du temporel ne nous mêlons.

M È R E S O T E.

Du temporel jouir voulons.

U N S E I G N E U R.

Notre mère devient gendarme !

M È R E S O T E.

Prélats, debout : Alarme ! alarme !

(*Combat de prélats & de princes.*)

Le prince des *Sots*, dans le combat, démasque *Mère Sote*, & la fait connoître pour ce qu'elle est.

STANCE. En parlant de l'Ode moderne, *Stance* & *Strophe* sont synonymes. Mais comme dans l'article *Strophe*, je m'occuperai spécialement de la forme de l'Ode antique, je distingue ici, sous le nom de *Stance*, la coupe de l'Ode françoise.

La *Stance* est une période poétique symétriquement composée. Il est bien vrai qu'assez souvent elle contient plu-

seurs sens finis , & qu'aussi quelquefois le sens n'est est que suspendu ; mais je la prends, pour la définir, dans sa forme la plus régulière ; & au gré de l'oreille comme au gré de l'esprit, la *Stance* la mieux arrondie est celle dont le cercle embrasse une pensée unique , & qui se termine comme elle & avec elle par un plein repos.

J'ai dit quelle étoit la mesure de la période oratoire. (*Voyez PÉRIODE.*) Celle de la *Stance* est à peu près la même ; & comme la moindre étendue qu'elle ait pu se donner , est celle de quatre petits vers , la plus grande est celle de dix vers de huit syllabes , ou de six vers alexandrins. (*Voyez PÉRIODE.*)

Des distiques , accolés l'un à l'autre , ne sauroient former une *Stance* harmonieuse , & cet exemple de Malherbe ,

Il n'est rien ici bas d'éternelle durée.

Une chose qui plaît n'est jamais assurée :

L'épine suit la rose ; & ceux qui sont contens ,

Ne le sont pas long-temps.

Cet exemple lui-même fera sentir que

la rime plate soutiendrait mal le ton de l'Ode, & manqueroit de grace dans les *Stances* légères. L'oreille y veut au moins quelque entrelacement de rimes, & permet tout au plus un distique isolé à la fin de la *Stance*, comme dans l'octave italienne : encore l'essai qu'en a fait Malherbe n'a-t-il rien de bien séduisant.

Laisse-moi, Raison importune ;
 Cesse d'affliger mon repos,
 En me faisant, mal à propos,
 Désespérer de ma fortune.
 Tu perds temps de me secourir,
 Puisque je ne veux point guérir.

Rousseau n'a pas laissé d'employer une fois cette forme de *Stance* ; mais pour donner au distique final une cadence harmonieuse, il l'a formé de deux vers héroïques.

Seigneur, dans ta gloire adorable
 Quel mortel est digne d'entrer ?
 Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
 Ce sanctuaire impénétrable,
 Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
 Contemplant de ton front l'éclat majestueux ?

En

En indiquant le vers masculin par une *m*, & le féminin par une *f*, je vais figurer les diverses combinaisons dont est susceptible la *Stance*. Mais je dois faire observer d'abord que la clôture n'en est bien marquée que par un vers masculin, & qu'une défenice muette ne la termine jamais bien. Aussi, dans le haut ton de l'Ode, nos poètes ont-ils évité cette cadence molle & foible. Rousseau, dans ses Odes sacrées, se l'est permise une seule fois;

Peuples, élevez vos concerts;
Pouffez des cris de joie & des chants de victoire.

Voici le Roi de l'univers,
Qui vient faire éclater son triomphe & sa gloire.

& une fois dans les Odes profanes :

Trop heureux, qui, du champ par ses pères laissé,
Peut parcourir au loin les limites antiques,
Sans redouter les cris de l'orphelin chassé

Du sein de ses dieux domestiques !

Ce n'est que dans l'Ode familière & badine, dont la grace est la nonchalance, qu'il sied de donner à la *Stance* ce ca-

Tome VI.

L

raîtere de mollesse , comme dans l'Ode
à l'abbé de Chaulieu.

Je ne prends point pour vertu
Les noirs accès de tristesse
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sagesse.
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux savant
La sombre mélancolie ,
Et se sauve bien souvent
Dans les bras de la Folie.

Je dois faire observer encore que les
poésies régulières n'admettent guère, d'une
Stance à l'autre , la succession de deux
vers masculins ou féminins de rime dif-
férente. C'est une dissonnance qui déplaît
à l'oreille ; & si Malherbe se l'est per-
mise dans des *Stances* libres & négli-
gées, comme dans celle-ci ,

Tel qu'au soir on voit le soleil
Se jeter aux bras du sommeil,
Tel au matin il sort de l'onde.
Les affaires de l'homme ont un autre destin :
Après qu'il est parti du monde,
La nuit qui lui survient n'a jamais de matin.
Jupiter , ami des mortels,

Ne rejette de ses autels

Ni requêtes, ni sacrifices, &c.

ni ce poète, ni Rousseau n'ont pris souvent cette licence dans le style pompeux de l'Ode. Ils ont bien senti l'un & l'autre que la succession de deux finales du même genre & de différent son, comme *matin* & *mortels*, étoit déplaisante à l'oreille, & que dans un poème qui par essence doit être harmonieux, il falloit l'éviter.

Parmi les *Stances* que je vais figurer on distinguera aisément celles qui n'ont aucun de ces deux vices, & ce seront les seules dont je donnerai des exemples.

Stances de quatre vers.

F, m, f, m.

M, f, m, f.

M, f, f, m.

F, m, m, f.

La première coupe est la seule qui convienne également à la poésie légère & à la poésie majestueuse.

Votre désert est sauvage;

L ij

Dans un plus sauvage encor,
 Angélique, fière & sage,
 Rencontra le beau Médor. (*Deshoulières.*)

Combien nous avons vu d'éloges unanimes
 Condamnés, démentis par un honteux retour;
 Et combien de héros glorieux, magnanimes,
 Ont vécu trop d'un jour! (*Rouffseau.*)

Stances de cinq vers.

Dans la *Stance* de cinq vers l'une des
 deux rimes est triple, comme dans tous
 les nombres impairs.

F, m, f, f, m.

F, m, m, f, m.

M, f, m, m, f.

M, f, f, m, f.

M, f, m, f, m.

F, m, f, m, f.

De ces combinaifons, les deux premières
 font les feules qui conviennent à l'Ode.

O que ne puis-je fur les aïles
 Dont Dédale fut poffeffeur,
 Voler aux lieux où tu m'appelles,
 Et de tes chanfons immortelles
 Partager l'aimable douceur! (*Rouffseau.*)

Pardonne, Dieu puiffant, pardonne à ma foibleffe.

DE LITTÉRATURE. 165

A l'aspect des méchans, confus, épouvanté,
Le trouble m'a saisi, mes pas ont hésité;
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confesse,
En voyant leur prospérité. (Rouffseau.)

Stances de six vers.

Elle se divise de deux en deux vers,
rimes croisées ; ou en un quatrain &
un distique, ou mieux encore en deux
tercets.

F, m : f, m : f, m.
Ce n'est point par effort qu'on aime ;
L'amour est jaloux de ses droits.
Il ne dépend que de lui-même,
On ne l'obtient que par son choix :
Tout reconnoît sa loi suprême,
Lui seul ne connoît point de lois. (Rouffseau.)

F, m, m, f : m, m.
Soit que de ses douces merveilles
Sa parole enchante les sens,
Soit que sa voix, de ses accens,
Frappe les cœurs par les oreilles ;
A qui ne fait-elle avouer
Qu'on ne la peut assez louer ? (Malherbe.)

F, f, m : f, f, m.
Vous avez vu tomber les plus illustres têtes ;
Et vous pourriez encore, insensés que vous êtes,

Ignorer le tribut que l'on doit à la mort !
 Non, non, tout doit franchir ce terrible passage :
 Le riche & l'indigent, l'imprudent & le sage,
 Sujets à même loi, subissent même sort.

(*Rousseau.*)

Cet enlacement est celui que Malherbe & Rousseau, dans la *Stance* de fix vers, ont le plus fréquemment employé, comme le plus harmonieux.

Les autres coupes du fixain ont été comme rebutées.

M, f, m : f, m, f.

M, m, f : m, m, f.

M, f, f : m, f, f.

F, m, m : f, m, m.

M, m, f : m, f, m.

& la dernière est la seule qu'on trouve dans Rousseau, encore n'est-ce qu'une fois.

Renonçons au stérile appui
 Des grands qu'on implore aujourd'hui.
 Ne fondons point sur eux une espérance folle ;
 Leur pompe, indigne de nos vœux,
 N'est qu'un simulacre frivole ;
 Et les solides biens ne dépendent pas d'eux.

Stances de sept vers.

La *Stance* de sept vers est composée d'un quatrain & d'un tercet, en sorte que l'une des deux rimes de la première partie est redoublée dans la seconde.

F, m, m, f : m, f, m.

L'hypocrite, en fraudes fertile,
Des l'enfance est pétri de fard :
Il fait colorer avec art
Le fiel que sa bouche distile ;
Et la morsure du serpent
Est moins aiguë & moins subtile
Que le venin caché que sa langue répand.
(Roufféau.)

Dans la troisième & la huitième du troisième livre des Odes de Roufféau l'entrelacement est encore le même ; & en effet c'est la seule façon de rendre harmonieuse la *Stance* de sept vers.

Stances de huit vers.

Les italiens divisent leur octave en un fixain & un distique.

La verginella è simile alla rosa,

Liv

*Ch' in bel giardin , sulla nativa spina ,
 Mentre sola e sicura si riposa ,
 Nè gregge nè pastor se le avvicina ;
 L'aura soave e l'alba rugiadosa ,
 L'acqua e la terra al suo favor s'inchina ;
 Giovani vaghi , e donne inamorate
 Amano averne e seni e tempie ornate.*

Mais la coupe la plus naturelle de la *Stance* de huit vers, est celle qui la divise en deux quatrains, ou sur des rimes redoublées, comme dans ce chœur de Cyclopes ,

Travaillons , Vénus nous l'ordonne.
 Excitons ces feux allumés ,
 Déchaînons ces vents enfermés ;
 Que la flamme nous environne ;
 Que l'airain écume & bouillonne ,
 Que mille dards en soient formés ;
 Que sous nos marteaux enflammés ,
 A grand bruit l'enclume résonne. (*Rousséau.*)

Ou sur deux rimes différentes, comme dans ces vers.

La campagne a perdu les fleurs qui l'embellissent ;
 Les oiseaux ne font plus d'agréables concerts ;
 Les bois sont dépouillés de leurs feuillages verts :
 N'est-il point encor temps que mes craintes finissent

Qui peut empêcher le retour
De ce jeune héros, si cher à ma mémoire ?
Hélas ! n'a-t-il donc point assez fait pour la gloire ?
Et ne doit-il rien à l'amour ? (*Deshoulière.*)

Stances de neuf vers.

Elle se divise en un quatrain, & une
Stance de cinq vers.

F, m, f, m : f, f, m, f, m.
De la veuve de Sichée
L'histoire vous a fait peur :
Didon mourut attachée
Au char d'un amant trompeur.
Mais l'imprudente mortelle
N'eut à se plaindre que d'elle ;
Ce fut sa faute, en un mot :
A quoi songeoit cette belle
De prendre un amant dévot ? (*Rouffeau.*)

M, f, m, f : m, m, f, m, f.
Homère adoucit mes mœurs
Par ses riantes images ;
Sénèque aigrit mes humeurs
Par ses préceptes sauvages.
En vain, d'un ton de Rhéteur,
Epictète à son lecteur
Prêche le bonheur suprême ;
J'y trouve un consolateur
Plus affligé que moi-même. (*Rouffeau.*)

Dans le genre gracieux & badin , cette forme a quelque chose de plus libre & de plus léger que le dixain , dont je vais parler tout à l'heure.

Stances de dix vers.

C'est ici la forme la plus harmonieuse de la *Stance* françoise : elle se construit régulièrement de deux manières.

F, m, f, m : f, f, m : f, f, m.

F, m, m, f : m, m, f : m, f, m.

La première est en même temps la plus symétrique & la plus majestueuse.

Héros cruels & sanguinaires ,
Cessez de vous enorgueillir
De ces lauriers imaginaires
Que Bellone vous fit cueillir :
En vain le destructeur rapide
De Marc-Antoine & de Lépide
Remplissoit l'univers d'horreur ;
Il n'eût point eu le nom d'Auguste ,
Sans ce : empire heureux & juste
Qui fit oublier ses fureurs. (Rouffeau.)

La seconde coupe est encore belle :
mais elle n'a ni la même pompe , ni la

même impulsion. On en voit un exemple dans l'Ode où ce même poète nous peint les vertus d'un bon roi :

Son trône deviendra l'asile
De l'orphelin persécuté ;
Son équitable austérité
Soutiendra le foible Pupille.
Le Pauvre, sous ce défenseur,
Ne craindra plus que l'Oppresseur
Lui ravisse son héritage ;
Et le champ qu'il aura semé,
Ne deviendra plus le partage
De l'Usurpateur affamé.

Le vers qui donne le plus de nombre & de majesté à cette grande période, c'est le vers de huit syllabes ; & dans Malherbe on en voit des exemples que Rousseau n'a pas surpassés. Quelquefois même le vieux poète a je ne fais quoi de plus antique dans ses tours & dans ses mouvemens, & de plus approchant de la verve d'Horace.

La Discorde aux crins de couleur ,
Peste fatale aux potentats ,
Ne finit ses tragiques œuvres
Qu'à la fin même des états.

D'elle naquit la frénésie
De la Grèce contre l'Asie ;
Et d'elle prirent le flambeau
Dont ils désolèrent leur terre ,
Les deux frères de qui la guerre
Ne cessa point dans le tombeau.

C'est en la paix que toutes choses
Succèdent selon nos desirs.
Comme au printemps naissent les roses ,
En la paix naissent les plaisirs.
Elle met les pompes aux villes ,
Donne aux champs les moissons fertiles ;
Et de la majesté des lois
Appuyant les pouvoirs suprêmes ,
Fait demeurer les diadèmes
Fermes sur les têtes des Rois.

Ce fut encore Malherbe qui donna le modèle de la *Stance* de dix vers de sept syllabes , & qui nous apprit quel noble caractère le nombre pouvoit lui imprimer , comme dans l'Ode au roi Henri le Grand.

Tel qu'aux vagues éperduës
Marche un fleuve impétueux ,
De qui les neiges fonduës
Rendent le cours furieux.
Rien n'est sûr en son rivage :

Ce qu'il trouve , il le ravage ;
 Et traînant comme buissons
 Les chênes & leurs racines ,
 Ote aux campagnes voisines
 L'espérance des moissons.

Tel & plus épouvantable
 S'en alloit ce conquérant ,
 A son pouvoir indomptable
 Sa colère mesurant.
 Son front avoit une audace
 Telle que Mars en la Thrace ;
 Et les éclairs de ses yeux
 Etoient comme d'un tonnerre
 Qui gronde contre la terre ,
 Quand elle a fâché les cieux.

On voit que la marche de ce vers peut être à la fois rapide & ferme , lorsqu'on fait donner à ses nombres du poids & de l'impulsion ; mais il a une propriété qui le distingue du vers de huit syllabes : c'est sa légèreté dans les choses badines , lorsqu'il saisit le rythme du vers d'Anacréon , dont la mesure est son modèle.

La division symétrique de la *Stance* de dix vers , est en un quatrain & deux tercets ; & Rousseau l'a presque toujours

observée. Mais Malherbe ne s'y étoit pas assujetti ; & dans les exemples que j'en ai cités , l'on peut voir ce qui lui arrive le plus souvent , savoir , de marquer le repos au sixième vers , & de lier le septième avec les trois autres : quelquefois même il fait couler rapidement les six derniers sans aucune pause , comme dans l'Ode à la Régente.

Que sauroit enseigner aux princes
Le grand démon qui les conduit ,
Dont ta sagesse , en nos provinces ,
Chaque jour n'épande le fruit ?
Et qui justement ne peut dire ,
A te voir régir cet empire ,
Que si ton heur étoit pareil
A tes admirables mérites ,
Tu ferois , dedans ses limites ,
Lever & coucher le soleil ?

Ce rythme indécis & irrégulier peut trouver son excuse , en ce que d'une haleine on prononce aisément & sans fatigue six vers de huit syllabes ; mais les poètes qui auront l'oreille scrupuleuse , préféreront la coupe de Rousseau.

Quelques poètes ont fait le dixain en vers de douze mêlés de vers de huit ; mais la période me semble alors trop étendue , & sa marche pénible & lente. C'est à la *Stance* de quatre ou de six vers au plus que convient le vers héroïque :

Pour qui compte les jours d'une vie inutile ,
L'âge du vieux Priam passe celui d'Hector.
Pour qui compte les faits, les ans du jeune Achille
L'égalent à Nestor.

Le ciel nous vend toujours les biens qu'il nous prodigue,
Vainement un mortel se plaint & le fatigue

De ses cris superflus :

L'ame d'un vrai héros , tranquille , courageuse ,
Sait comme il faut souffrir, d'une vie orageuse ,
Le flux & le reflux.

Tantôt vous tracerez la course de votre onde ;
Tantôt d'un fer courbé dirigeant vos ormeaux ,
Vous ferez remonter leur sève vagabonde
Dans de plus utiles rameaux.

L'on voit dans ces exemples non seulement l'art d'entremêler au gré de l'oreille les petits vers avec les grands , mais encore quels sont les petits vers que l'oreille a choisis pour bien assortir ce

mélange. Le vers de six syllabes doit naturellement s'allier avec celui de douze, puisqu'il en est un hémistiche. Celui de sept, dont la mesure est tronquée, & le rythme précipité, ne s'accommode pas de même au caractère du vers héroïque. Celui de huit syllabes, dont la marche est plus ferme, lui est au contraire très-analogue ; & une chose remarquable, c'est que leur alliance répond à celle de l'asclepiaque & du vers glyconique, dont Horace a formé une si belle strophe

*Ergo Quintilium perpetuus sopor
Urget ! Cai Pudor , & Justina soror
Incorrupta Fides , nudaque Veritas ,
Quando ullum invenient parem ?*

Tant il est vrai que les principes de l'harmonie sont immuables en poésie comme en musique, & que dans tous les temps une oreille juste & sensible aura la même prédilection pour des nombres heureux que pour d'heureux accords.

STROPHE. Dans la Tragédie grec-
Qui

que , les personnages qui compofoient le chœur , exécutoient une efpèce de marche , d'abord à droite & puis à gauche ; & ces mouvemens , qui figuroient , dit-on , ceux de la terre d'un tropique à l'autre , fe terminoient par une ftation. Or la partie du chant qui répondoit au mouvement du chœur allant à droite , s'appeloit *Strophe* ; la partie du chant qui répondoit à fon retour , s'appeloit *anti-ftrophe* ; & la troifième , qui répondoit à fon repos , s'appeloit *épode* ou *clôture*. Il en étoit de même des chants religieux.

C'est vraisemblablement de là que la poëfie lyrique avoit pris le nom de *Strophe* , qu'elle a donné à ces couplets de vers dont l'Ode ancienne étoit compofée , au moins le plus fouvent , comme on le voit dans celles de Pindare , & dans les deux qui reftent de Sapho.

Lorsque j'ai dit que dans la poëfie lyrique des anciens , la période poétique , ou la *Strophe* , avoit été moulée fur la période muficale , je n'ai pas entendu que chaque poète n'eût jamais qu'un

chant & qu'une même coupe de vers , ni que l'Ode eût toujours cette structure symétrique. Le vers d'Anacréon est toujours le même ; mais on n'aperçoit dans ses Odes aucune coupe régulière , aucune égalité d'intervalle entre les repos. Peut-être en étoit-il de même d'Alcman , d'Alcée , &c.

Horace , dans ses Odes , semble s'être joué , non seulement à les imiter tour à tour , en employant les vers qu'ils avoient inventés , mais à mêler ces vers de vingt manières différentes , en leur associant tantôt l'iambe , & tantôt l'héroïque : il les a même décomposés ; & de leurs élémens il a fait à son gré de nouvelles combinaisons , pour en varier l'harmonie.

Cependant , ni toutes les Odes d'Horace ne sont écrites en vers mêlés , ni elles ne sont toutes divisées en *Strophes*.

Il y en a trois en vers asclépiades sans mélange , & sans autres divisions que les repos mêmes du sens. Il y en a trois encore en une espèce de vers alcaïques , qui ne diffèrent de l'asclépiade que par

un choriambe — o o —, intercallé après la césure.

Comme cet article est expressément destiné aux jeunes gens curieux de connoître le mécanisme de la poésie ancienne, je crois devoir pour eux en figurer les élémens.

Vers asclépiade.

Gēns hūmānā rūit pēr vēltūm nēsās.

Grand alcaïque.

Seū plūrēs hēmēs , seū trībūt Jūpītēr ūltīmām.

Horace a de plus un grand nombre d'Odes qui semblent coupées en distiques, & qui cependant ne le sont pas. Elles sont composées chacune de deux espèces de vers, alternativement croisés & comme accouplés l'un à l'autre; mais vainement y chercheroit-on des divisions régulières & marquées par des repos.

Il est bien vrai que par la coupe du dialogue, l'Ode *Donec gratus eram tibi*, est divisée en parties égales; il est vrai aussi que dans les Odes, *Mater sava*

cupidinum. Intermissa Venus diu, & dans quelques autres encore, la même coupe est observée ; mais dans les Odes, Sic te diva potens Cypri. Quem tu, Melpomene semel. Quantum distet ab Inacho. Intactis opulentior. Quo me, Bacche, rapis, &c., les espaces & les repos n'ont plus aucune symétrie.

*Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris,
Illum non labor isthmius
Clarabit pugilem ; neque equus impiger
Curru ducet Achaio
Victorem ; neque res bellica Deliis
Ornatum foliis ducem,
Quod regum tumidas contuderit minas ;
Ostendet Capitolio :
Sed quæ Tibur aquæ fertile perfluunt,
Et spissæ nemorum comæ,
Fingent Æolio carmine nobilem.*

Dans cette continuité de sens, dont le repos n'est qu'au douzième vers, on voit une période soutenue & développée, mais nullement cette coupe en distiques dont les érudits ont parlé.

Dans Horace, les seules de ses Odes

qui soient réellement divisées en *Strophes*, sont celles où la période est composée de quatre vers d'espèce différente, mais les mêmes dans leur retour, & toujours combinés de mêmes. Ces Odes sont au nombre de soixante-dix-neuf, & de quatre formes diverses.

Dans les unes, la *Strophe* est celle de Sapho, composée de trois saphiques & du petit vers adonique.

*O decūs Phœbi, et dāpībūs sūprēmē
Grātā iēstūdō jōvīs, ō lābōrūm
Dūlcē lēnīmēn, mīhī cūnqūe sālvē
Rītē vōcāntī.*

Celles-là sont au nombre de vingt-six, & c'est le rythme du *Carmen sæculare*.

Dans quelques autres, ce sont deux vers asclépiades, un vers hémihéxamètre & un gliconique.

*Vītās hīnnūlēō mē sīmīlīs, Chlōē,
Quærētī pāvīdām mōnībūs īnvītīs
Mātrēm, nōn sīnē vānō
Aūrārūm et siluæ mētū*

Celles-ci sont au nombre de sept; & le rythme en est agréable.

D'autres sont composées de trois asclépiades & d'un gliconique. Elles sont au nombre de neuf , & rien de plus harmonieux.

*Quāntō quisquē sibi plūrē nēgāverit ,
A dīs plūrē ferēt. Nīl cūptentūm
Nūdus cāstrā pēto ; et trānsfūgā divitūm
Pārēs linq̄erē gēstirō.*

Mais la forme qu'Horace paroît avoir le plus aimée , & qui lui est la plus familière , est celle où deux vers alcaïques , divisés comme l'asclépiade , & terminés de même , mais ayant une iambe , 0 — , à la place du premier dactyle , sont suivis d'un vers iambique de quatre pieds & demi , & d'un alcaïque formé de deux dactyles & de deux chorées.

*Fortēs crēantūr fortibūs et bōnīs :
Est in jūvencīs , est in equīs patrūm
Vīrūs ; nec imbellēm ferocēs
Prōgēnērānt aquilā cōlūmbā.*

Ces Odes sont au nombre de trente-sept. Le rythme en est majestueux , & le poète y a répandu les pensées & les

images avec la plus riche abondance. Ainsi, dans les Odes d'Horace, la *Strophe* est composée de quatre façons différentes; & avec la plus légère attention de l'oreille, on en distinguera le rythme.

Il en sera de même des Odes en distiques; & si parmi les formes qu'Horace leur a données, il en est quelques-unes dont l'harmonie n'est pas sensible à notre oreille, le plus grand nombre a pour nous encore une cadence assez marquée: celles, par exemple, qui sont mêlées d'un vers glyconique & d'un asclépiade:

Virtutem incolumen odimus;

Sublatam ex oculis quarimus invidi.

Celles aussi qui sont composées d'un hexamètre & d'un fragment d'hexamètre:

*Mista senum ac juvenum densantur funera: nullum
Sæva caput Proserpina fugit.*

Ou d'un hexamètre & de son premier hémistiche en dactyles:

*Immortalia ne speres monet annus, & ælæum
Quæ rapit hora diem.*

M iv.

Ou d'un vers iambique de six mesures,
& d'un vers iambique de quatre :

*Videre fessos vomerem inversum boves
Collo trahentes languido.*

Ou d'un hexamètre, & d'un iambique de quatre pieds :

*Nox erat, & cælo fulgebat luna sereno,
Inter minora sidera.*

Ou d'un hexamètre, & d'un iambique pur :

*Barbarus heu cineres infistet victor, & urbem
Eques sonante verberabit ungulâ.*

Mais ce qui ne laisse pas d'être une énigme pour nous, & ce qui nous semble une négligence inexplicable dans un poète aussi attentif & aussi habile qu'Horace, à donner à ses vers lyriques tous les charmes de l'harmonie ; c'est de voir, même dans les odes qu'il a divisées en quatrains, le sens enjamber à tout moment d'une *Strophe* à l'autre, sans qu'il ait cru devoir se donner aucun soin de les couper par des repos.

Tantôt la phrase commence à la fin ou au milieu d'une *Strophe*, & va se terminer au milieu ou à la fin de l'autre. Tantôt le vers, & quelquefois le mot, qui devoit clore en même temps la pensée & le rythme, & qui manque à la *Strophe* pour en fixer le sens, se trouve jeté & isolé au commencement de la *Strophe* suivante.

. *Valet ima summis —*
Mutare, & insignem attenuat Deus,
Obscura promens. Hinc apicem rapax
Fortuna, cum stridore acuto,
Sustulit; hic posuisse gaudet. L. 1. Od. 34.
 *Quid nos dura refugimus*
Ætas ? quid intactum nefasti
Liquimus ? Unde manus juvenus —
Metu deorum continuit ? quibus
Pepercit artis ? L. 1. Ode 35.
Ausa est jacentem visere regiam
Vultu sereno, fortis & asperas
Trahere serpentes, ut atrum
Corpore combiberet venenum, —
Deliberata morte ferocior. L. 1. Od. 37.
Olim juvenas & patrius labor
Nido laborum propulit inscium :
Vernique jam nimbis remotis,

Insolitos docuere nifus —

Venti paventes.

L. 4. Od. 4.

Dans les Odes mêmes où la *Strophe* est composée de trois vers asclépiades & d'un glyconique, & dont par conséquent la coupe est si marquée par le rythme, le sens ne laisse pas d'enjamber d'une *Strophe* à l'autre sans aucune suspension.

Nos, Agrippa, neque hæc dicere nec gravem

Peleida stomachum cedere nescii, —

Tenuis giundia.

L. 1. Od. 6.

Quam virga semel horridâ. —

Non • nis precibus fata recludere,

Nigro compulerit Mercurius gregi. L. 1. Od. 24.

Enfin, jusques dans l'Ode saphique, où la *Strophe* est encore plus détachée par la clôture de l'adonique, vous trouverez le même enjambement.

..... *Quorum simul alba nautis*

Stella refulsit; —

Defluit saxi agitatæ humor. L. 1. Od. 12.

..... *Ego apis matinae*

More modoque —

Grata carpentis thynta per laborem

Plurimum, &c.

L. 4. Od. 28

Cessit immanis tibi blandienti

Janitor aule —

Cerberus.

L. 3. Od. 11.

Neve te nostris vitis iniquum

Ocyos ora —

Tollat.

L. 1. Od. 2.

J'ai cru expliquer ailleurs cette négligence, en disant qu'Horace ne chantoit pas ses Odes, & que l'enjambement ne bleffoit pas l'oreille dans la simple récitation. Mais il est bien sûr que Pindare & Sapho chantoient leurs Odes sur la lyre ; & ils s'y sont permis ce même enjambement. Il est à croire que, dans les retours périodiques de l'air, la liaison étoit si facile & le passage si rapide, qu'il n'y falloit aucun repos. Quoi qu'il en soit, l'Ode françoise ne s'est point donné cette licence ; & à la fin des *Strophes* le sens est terminé. *Voyez STANCE.*

Une autre énigme pour notre oreille, c'est l'étrange diversité des nombres dont les vers lyriques anciens étoient composés, & le mélange non moins singulier qu'on faisoit de ces vers, si différens de mesure & de rythme.

On vient de voir, dans les mêmes vers, le spondée, l'iambe, le dactyle, le cho-riambe, pêle-mêle employés. Comment des mesures de trois, de quatre, de six temps, pouvoient-elles aller ensemble, & former un chant régulier ? On vient de voir des *Strophes* composées de vers dactyliques & de vers iambiques ; comment le mouvement de l'un n'étoit-il pas rompu, contrarié par l'autre ? Les anciens n'avoient-ils donc pas le sentiment de la mesure & du mouvement comme nous ? Ils l'avoient si bien, que leur vers héroïque en est un modèle accompli. Ne nous fatiguons pas à vouloir, de si loin & à travers tant de nuages, expliquer comment s'allioient leur Poésie & leur Musique. Celle-ci nous est inconnue, & l'autre, par le vice d'une prononciation excessivement altérée, ne peut être sentie que très-confusément du côté du nombre & du mètre. Ce qu'il nous importe de connoître d'Horace, & d'imiter, s'il est possible, c'est la précision, la rapidité, la plénitude de son style, cette *curieuse*

félicité, comme dit Quinilien, dans le choix des mots qu'il emploie, le précieux de sa couleur, toujours vraie & toujours brillante, & sur-tout cette merveilleuse affluence de pensées, de sentimens, d'images, de tableaux variés, qui font de ses poésies lyriques l'un des plus beaux & des plus riches monumens de l'antiquité.

STYLE. C'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction; & ce caractère est modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'esprit & de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le sujet qu'il traite, par les mœurs ou la situation du personnage qu'il fait parler, ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choses qu'il exprime.

On a dit que le *Style* d'un écrivain portoit toujours l'empreinte du génie national. Cela doit être; & cela vient de ce que le génie national imprime lui-même son caractère à la langue.

Il n'est point de nation chez laquelle ne se rencontrent plus ou moins fréquemment tous les caractères individuels qui sont donnés par la nature. Mais dans chacune d'elles, tel ou tel caractère est plus commun, tel ou tel est plus rare ; & c'est le caractère dominant, qui, communiqué à la langue, en constitue le génie. La langue italienne est molle & délicate ; la langue espagnole est noble & grave ; la langue angloise est énergique, & sa force a de l'âpreté.

Ainsi, lorsqu'il se trouve, parmi la multitude, un esprit d'une trempe singulière, &, pour ainsi dire, hétérogène, il est contrarié sans cesse, en écrivant, par le génie de la langue. Il faut donc qu'il le dompte, ou qu'il en soit dompté ; ou, ce qui arrive le plus souvent, que chacun des deux cède du sien, & s'accommode à l'autre : & de cette espèce de conciliation se forme un *Style* mixte, qui participe plus ou moins & du génie de la langue & du génie de l'auteur.

Il arrive de là que moins le caractère d'une nation est prononcé, plus celui de sa langue est susceptible des différens modes du *Style*. Une langue qui de sa nature seroit molle comme l'or pur, ne seroit pas susceptible de la trempe de l'acier; tous ses instrumens seroient foibles : il faut donc qu'elle réunisse la souplesse avec l'énergie; & ce mélange paroît tenir au caractère national. Aussi voit-on que celles des nations qui sont connues pour avoir eu en même temps le plus de souplesse & de ressort dans le caractère, sont aussi celles dont la langue a été le plus susceptible de toutes les qualités du *Style*. La plus belle des langues, la plus habile à tout exprimer, fut celle du peuple du monde qui eut dans le caractère le plus éminemment ce mélange de force, de mobilité, de souplesse : je n'ai pas besoin de nommer les grecs.

La langue des romains, pour devenir presque aussi susceptible des métamorphoses du *Style*, fut obligée d'attendre

que le génie de Rome se fût lui-même détendu & comme assoupli. Tant qu'il eut sa rudesse & son austérité, elle fut inflexible & indomptable comme lui. L'un & l'autre se polirent en même temps ; mais ils gardèrent tous les deux assez de leur première force pour être mâles & vigoureux , dans le temps même qu'ils connurent les délicatesses du luxe : & de là résulte l'étonnante beauté de la langue de Cicéron , de Tite-Live , & de Virgile.

Me sera-t-il permis de dire qu'à un grand intervalle de ces deux langues incomparables , la langue françoise a dû peut-être aussi les facultés qui la distinguent , à la souplesse , à la mobilité , & en même temps au ressort du caractère national ? Le génie françois n'a exclusivement aucun caractère , & de là vient aussi qu'il n'en a aucun éminemment ; mais , au besoin , il les prend tous , & à un assez haut degré : il en est de même de la langue françoise. Sa qualité distinctive & dominante , c'est la clarté : elle s'est
donné

donné tout le reste à force de peine & de soin : & cependant elle n'a manqué ni au génie de Corneille & de Bossuet, ni à celui de Pascal, de La Fontaine, & de Molière, ni à l'éloquente raison de Bourdaloue, ni à la touchante sensibilité de Massillon, ni à l'abondance inépuisable des sentimens que Racine avoit à répandre, ni aux émanations célestes de la belle âme de Fénelon, ni à la véhémence & à la profondeur du pathétique de Voltaire.

Aux hardiesses & aux libertés que les langues se sont permises, ou à la timide exactitude de leur Syntaxe, on reconnoît quelle sorte d'esprit a présidé à leur formation successive.

Ces façons de parler, que nous appelons *figures de mots*, & dont le plus grand nombre nous est interdit, étoient, dans les langues anciennes, autant de licences que les grands écrivains s'étoient données & avoient fait passer. L'italien a pris de ces langues la liberté des inversions : il s'est donné celle d'employer

l'infinitif des verbes, en guise de nom substantif, *un bel pensier, un dolce parler, un luongo morir* ; il fait usage de deux épithètes sans aucune liaison expresse, sans aucune articulation, *spatiose atre caverne* ; il a un grand nombre d'adjectifs dont la terminaison varie pour diminuer ou agrandir, pour ennoblir ou dégrader ; il syncope les mots quand il plaît à l'oreille.

Le françois a peu d'inversions, moins de diminutifs encore, & pas un seul augmentatif dans le langage noble. Il s'est fait quelques noms abstraits de l'infinitif de ses verbes, comme *penser, parler, sourire, souvenir* ; & ces deux derniers sont restés dans la classe des noms abstraits, *un long souvenir, un doux sourire* : mais il en est peu de ce nombre que la langue noble ait conservés. *Un doux parler* n'est plus que du langage familier & naïf ; & quelque nécessaire que fût *penser*, il n'est reçu qu'en Poésie. Enfin la Poésie elle-même n'a presque point de privilège ; & pour elle les lois de l'usage, comme

celles de la syntaxe, sont presque aussi inviolables & inflexibles que pour la prose. D'où nous vient cette exactitude ? d'où nous viennent ces privations ? De la délicatesse pointilleuse & craintive de l'esprit de société, qui s'est rendu l'arbitre de la langue. En Italie, Dante, Pétrarque, Bocace, l'Arioste furent les maîtres de l'usage ; Montaigne & Amyot le furent aussi parmi nous de leur temps : ce bon temps est passé. *Voyez USAGE.*

Autant le génie national aura influé sur celui de la langue, autant le génie de la langue influera sur le *Style* des écrivains.

Dans une langue qui n'a rien de séduisant par elle-même, ni du côté de la couleur, ni du côté de l'harmonie, le besoin d'intéresser par la pensée & par le sentiment, & de captiver l'esprit & l'âme en dépit de l'oreille & sans le prestige de l'imagination, force l'écrivain à serrer son *Style*, à lui donner du poids, de la solidité, & une plénitude d'idées

qui ne laisse pas le temps de regretter ce qui lui manque d'agrément. Au contraire , dans une langue naturellement flatteuse & séduisante par l'abondance , la richesse , la beauté de l'expression , l'écrivain ressemble souvent aux habitans d'un heureux climat , que la fertilité naturelle de leurs campagnes rend à la fois indolens & prodigues. Sûr de parler avec grâce en disant peu de choses , il se complaît dans l'élégance de sa langue ; & séduit le premier par son élocution , il croit en faire assez pour plaire , en déployant , sur des idées communes , la parure d'une expression harmonieuse & brillante : son *Style* est une symphonie qui peut flatter l'oreille , mais qui ne dit presque rien à l'âme , & ne laisse rien à l'esprit.

L'habile écrivain est celui qui fait en même temps user & n'abuser jamais des avantages de sa langue , & suppléer , autant qu'il est possible , aux avantages qu'elle n'a pas.

Ce qui me distingue de Pradon , disoit

Racine, *c'est que je fais écrire. Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au dessus des autres écrivains*, dit La Bruyère, *que par leurs expressions & par leurs images*. Racine a été trop modeste ; & La Bruyère n'a pas été assez juste.

La première & la plus essentielle différence des *Styles* est celle des esprits. L'esprit, ou la pensée en activité, a divers caractères. Un esprit clair distingue ses idées, les démêle sans peine, ou plutôt les produit comme une source pure répand une eau limpide : un esprit juste en saisit les rapports, les circonscrit, & les met à leur place : un esprit fin les analyse, & en aperçoit les nuances : un esprit léger les effleure, & s'il est vif, il en parcourt la cime avec une brillante rapidité : un esprit vaste en réduit un grand nombre à l'unité de perception, & les embrasse d'un coup-d'œil : un esprit méthodique en forme une longue chaîne & un ensemble régulier : un esprit transcendant s'élance vers le terme de la pensée, & franchit les milieux : un

esprit profond ne s'arrête jamais aux apparences superficielles ; sa méditation s'exerce à sonder son objet , & à tirer comme de ses entrailles , *ex visceribus rei* , ce qu'il y a de plus riche & de plus enfoui : un esprit lumineux rayonne , & fait partir du centre même de sa pensée comme des gerbes de lumière , qui en éclairent tout l'horizon : un esprit fécond fait enfanter à une idée toutes celles qui en peuvent naître ; & le gland , qui produit le chêne chargé de glands , est le symbole de sa fécondité : un esprit élevé ne daigne apercevoir dans son objet que les rapports qui l'agrandissent ; ses conceptions ressemblent à ces pins qui percent les nues , & qui laissent sécher leurs branches les plus voisines de la terre , afin de pousser vers le ciel avec plus de vigueur & de rapidité. Or toutes ces manières de concevoir se distinguent dans la manière de s'exprimer ; & des nuances infinies qui résultent de leur mélange , résulte aussi une variété inépuisable dans les caractères du *Style*.

Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits : ses pensées en sont imbues, son expression en est teinte ; & l'énergie ou la foiblesse, la hardiesse ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *Style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.

Mais de la tournure habituelle de son esprit, comme des affections habituelles de son âme, résulte encore, dans le *Style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons sa manière ; & celle-ci lui est naturelle : au lieu que les singularités qu'il se donne par affectation, par imitation, décèlent toujours l'artifice ; & l'écrivain, qui croit alors avoir une manière à soi, n'est que maniéré, n'a que *de la manière*.

A ces différences du *Style* se joignent celles qui doivent naître de la diversité des genres.

Le *Style* de l'Histoire est naturellement grave & d'une simplicité noble ; mais ce caractère universel est modifié

par le génie de l'écrivain , il l'est aussi par la nature des événemens qu'il raconte : harmonieux , haut en couleur , & souvent oratoire dans Tite-Live ; plus précis , plus ferré , & non moins éloquent dans Salluste ; énergique , profond , plein de substance dans Tacite ; ainsi des autres historiens.

En parlant des différens genres d'Eloquence & de Poésie , j'ai pris soin d'indiquer le *Style* convenable & propre à chacun d'eux.

Mais à l'égard de la Poésie héroïque , je vais placer ici quelques observations qui pourroient m'échapper ailleurs.

Le *Style* de l'Epopée & celui de la Tragédie sont très-distincts par la nature des deux Poèmes : car l'hypothèse du Poème épique est que le poète est inspiré ; & quoique l'enthousiasme y soit plus calme que celui de l'Ode , qui est le délire prophétique , il ne laisse pas d'être encore dans le système du merveilleux. Dans la Tragédie , au contraire , les personnages sont des hommes d'un carac-

tère & d'un rang élevé, mais simplement des hommes; & leur langage, pour être vrai, doit être plus près de la nature que celui du poète inspiré par un dieu. C'est ce qu'Eschyle n'avoit pas encore assez bien senti lorsqu'il inventa la Tragédie, mais ce qu'Euripide & Sophocle ne manquèrent pas d'observer.

Leur *Style* est simple, rarement figuré: ils ne s'y permettent jamais ni des images trop hardies, ni des épithètes ambitieuses: on croit toujours entendre le personnage qu'ils font parler, & aucune invraisemblance dans l'expression ne décecle le poète. Homère leur avoit donné l'exemple de cette sagesse de *Style*, dans tous les morceaux dramatiques de ses poèmes; & en cela on a eu raison de dire qu'il avoit été le modèle de la Tragédie en même temps que de l'Epopée.

Le *Style* tragique, chez les grecs, me semble donc avoir été moins poétique, moins figuré, moins artificiel qu'il ne l'est parmi nous. Cette simplicité se concilioit mieux peut-être avec

la noblesse de leur langue. Peut-être aussi, comme le pathétique dominoit plus absolument sur leur théâtre, trouvoient-ils que le naturel de l'expression en faisoit la force, comme nous l'observons nous-mêmes dans le langage des passions ; & la preuve que , dans la scène , ils s'attachoient au naturel par discernement & par choix , c'est que dans les chœurs , qui étoient des odes , ils élevoient le ton & prenoient le *Syle* lyrique.

Les italiens , pour distinguer les caractères de la Poésie , lui ont attribué trois instrumens , la *cithare* , la *trompette* , & la *lyre*. Je ne crois pas leur division complète : car aucun de ces caractères , métaphoriquement exprimés , ne convient à la Tragédie.

Quelques-uns , parmi nous , l'ont prise au ton d'Eschyle & de Sénèque , lorsqu'on n'avoit pas encore apprécié l'avantage d'une noble simplicité. Mais Racine s'est rapproché de cet heureux naturel ; & jamais on n'a fait un plus harmonieux mélange de la langue usuelle

& de la langue poétique. Cependant j'ose dire qu'il a formé son *Style* plutôt sur celui de Virgile , que sur celui des poètes grecs , j'entends de Sophocle & d'Euripide , auxquels on l'a tant comparé. Il est encore moins simple , plus poétique , enfin moins naturel que l'un & l'autre : & en cela il a subi peut-être la loi de la nécessité , n'ayant pas , comme eux , une langue dont la simplicité continue fût assez noble pour soutenir la majesté de la Tragédie. Voltaire s'est encore un peu plus éloigné du naturel & approché du ton de l'Epopée , parce qu'il a trouvé les esprits disposés à recevoir ces hardiesses , & peut-être le goût de la nation décidé à vouloir plus de poésie dans le *Style* tragique. Enfin dirai-je ce que je sens ? Corneille , dont le goût n'étoit pas assuré , parce que le goût national étoit encore à naître ; Corneille , qui , par l'impulsion de son génie , s'élevoit si haut , & qui tomboit si bas lorsque son génie l'abandonnoit ; Corneille , par ce sublime instinct qui lui

fit créer tant de beautés à côté de tant de défauts, nous a donné, à ce qu'il me semble, les plus parfaits modèles du langage tragique ; & quand son naturel est dans sa pureté, rien n'est plus digne d'admiration que la majestueuse simplicité de son *Style*.

C'est un hommage que Voltaire lui a rendu plus d'une fois. « Il n'y a point là (dit-il en parlant du discours de Sabine, dans le premier acte des Horaces : *Je suis romaine, hélas ! puisqu'Horace est romain*) ; « Il n'y a point là de lieux communs, point de vaines sentences ; rien de recherché ni dans les idées ni dans les expressions. *Albe, mon cher Pays !* c'est la nature seule qui parle.

» Dans ce discours (dit-il encore en parlant de la harangue du dictateur) ; dans ce discours imité de Tite-Live, l'auteur françois est au-dessus du romain, plus nerveux, plus touchant : & quand on songe qu'il étoit gêné par la rime, & par une langue embarrassée d'articles & qui souffre peu d'inversions, qu'il a

surmonté toutes ces difficultés, qu'il n'a employé le secours d'aucune épithète, que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours; c'est là qu'on reconnoît le grand Corneille ».

Un beau vers, dans le *Style* tragique, est donc celui où parle la nature avec force & avec noblesse, sans que la facilité, la justesse, la vérité de l'expression y laissent entrevoir aucun art; c'est un vers *dieu-donné*, si je puis m'exprimer ainsi, qui, comme à l'insçu du poète, a coulé de sa plume; c'est une pensée qu'il a produite, revêtue de son expression, & qui, par un heureux hasard, semble se trouver adaptée à la mesure, au nombre, à la cadence, & à la rime. Et Corneille n'est pas le seul qui nous en donne des exemples: Racine a des morceaux, quelquefois des scènes entières tout aussi simplement écrites que les belles scènes de Corneille. Mais je ne dois pas dissimuler que cette manière d'écrire a un écueil, où Corneille lui-même a souvent échoué.

Les passions tragiques , les sentimens élevés , & les hautes pensées ont communément , dans les langues , une expression noble qui leur est propre ; & quand il s'agit de les rendre , la majesté du *Style* est naturellement soutenue par la grandeur de son objet. Mais comme , dans la Tragédie , tous les sentimens & toutes les idées n'ont pas la même noblesse , & qu'il y a une infinité de détails qui ont besoin d'être relevés , le poète , qui ne connoît que les ressources & les beautés du *Style* simple , s'abaissera nécessairement jusqu'à devenir familier & commun , toutes les fois qu'il n'aura pas de grandes choses à exprimer. De là vient , pour les commençans , le vrai danger d'imiter Corneille ; car ce qu'il peut avoir quelquefois de trop emphatique , est un défaut qu'il est aisé d'apercevoir & d'éviter.

Je conseillerois donc d'étudier plutôt l'art dont Racine a su tout ennoblir , & au risque d'être un peu moins naturel , de rechercher , en écrivant , son élégance enchanteresse , mais en se tenant ,

comme lui, en deçà du *Style* de l'Epopée, & aussi près de la nature qu'il l'a été lui-même dans les morceaux de ses tragédies les plus parfaitement écrits.

Le comble de l'art seroit d'être simple dans les grandes choses & dans l'expression des sentimens naturellement élevés ou intéressans par eux-mêmes ; & de garder les ornemens du *Style*, les circonlocutions, & les images poétiques pour les objets qui auroient besoin d'être ennoblis ou d'être embellis, comme dans ce discours d'Orasmane à Zaïre :

J'atteste ici la gloire, & Zaïre, & ma flamme
De ne choisir que vous pour maîtresse & pour femme;
De vivre votre ami, votre amant, votre époux ;
De partager mon cœur entre la gloire & vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouse à ces monstres d'Asie,
Du sérail des soudans gardes injurieux,
Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux :
Je fais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous-même, &c.

Je ne m'étendrai point sur les variétés que doit produire dans le *Style* la diver-

fité des objets ou la différence des personnages : ces détails seroient infinis , & on les trouvera çà & là répandus dans les articles de cet ouvrage où il s'agit de l'art d'exprimer & de peindre. Je termine donc celui-ci par une analyse succincte de quelques-unes des qualités du *Style* en général.

Comme il y a , du côté de l'esprit , des facultés indispensables & communes à tous les genres ; il y a aussi , du côté du *Style* , des qualités essentielles , dont l'écrivain n'est jamais dispensé.

La première de ces qualités essentielles est la clarté. Avant d'écrire , il faut se bien entendre & se proposer d'être bien entendu. On croiroit ces deux règles inutiles à prescrire : rien de plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant d'avoir démêlé le fil de ses idées ; & leur confusion se répand dans le *Style*. On laisse du vague & du louche dans la pensée ; & l'expression s'en ressent.

L'obscurité vient le plus souvent de
l'indécision

l'indécision des rapports ; & c'est de tous les vices du *Style* le plus inexcusable , au moins dans notre langue. Elle a , je le fais bien , des équivoque inévitables ; & qui veut chicaner , en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais , comme La Motte l'a très-bien observé , il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui soit vicieuse dans le *Style* ; & celle-là n'est jamais difficile à éviter , pour l'écrivain françois qui veut bien s'en donner le soin. *Les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est pas* , dit La Bruyère : mais les bons esprits trouvent clair ce qui l'est ; & à leur égard , il est aisé de lever l'équivoque de ces pronoms & de ces homonimes , dont on fait aux enfans une si effrayante difficulté. Il n'y a peut-être pas un vers dans Racine , dans Maffillon une seule phrase dont l'intelligence coûte au lecteur ni à l'auditeur un moment de réflexion , & j'oserois bien affirmer qu'il n'y en a pas une dans *Télémaque*.

Il n'est pas moins facile d'éviter , dans la texture du *Style* , les incidens trop

compliqués qui jettent de la confusion & du louche dans les idées : pour cela il fustit de les répandre à mesure qu'elles naissent , tant que la source en est pure , & de leur donner , si elle est trouble , le temps de s'éclaircir dans le repos de la méditation. L'entassement confus des mots & des phrases entrelacées est un vice de l'art , plus souvent que de la nature. Si on ne le cherche pas , on y tombe rarement : la preuve en est que , dans le langage familier , presque personne ne s'embarasse dans de longs circuits de paroles ; & en général , l'affectation nuit plus à la clarté que la négligence.

Personne , sans doute , n'est assez insensé pour écrire à dessein de n'être pas entendu ; mais le soin de l'être est sacrifié au désir de paroître fin , délicat , mystérieux , profond. Pour ne pas tout dire , on ne dit pas assez ; & de peur d'être trop simple , on s'étudie à être obscur. Rien de plus mal entendu que cette affectation dans les grandes choses , rien de plus vain dans les petites. *Vous voulez*

me dire qu'il fait froid ? que ne disiez-vous , Il fait froid ? Est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle , & de parler comme tout le monde ? (La Bruyère.)

Cependant faut-il renoncer à s'exprimer d'une façon nouvelle , ingénieuse , & piquante ? faut-il s'interdire les fines-
ses , les délicatesses du *Style* ? Non , il faut seulement les concilier avec la clarté , ne pas vouloir briller à ses dépens , & ne rien soigner avant elle. Le *Style* fin a son demi-jour , le *Style* délicat a son voile ; mais c'est dans le secret de rendre les ombres diaphanes , le voile transparent , que consiste l'art d'être fin & délicat , sans être obscur.

C'est peu d'être clair ; il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur précision ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agrémens du *Style*.

La première difficulté qui se présente , est de réunir la précision & la clarté. Mais qu'on ne s'y trompe pas , l'expression la plus précise est la plus claire :

& c'est au moyen de la correction & de la justesse du langage, que la clarté se concilie avec la précision : je dirois, au moyen de la propriété, si je ne parlois que du *Style* philosophique ; mais le *Style* oratoire & le *Style* poétique ont plus de latitude, & la justesse leur suffit. Dès que l'expression, ou simple ou figurée, répond exactement à la pensée, elle est précise & claire. Tout ce qui intercepte la lumière du *Syle*, en éteint la chaleur ou en ternit l'éclat. *Voyez* IMAGE.

Un écueil plus dangereux pour la précision, c'est la sécheresse. Mais émonder un bel arbre, ce n'est pas le mutiler ; c'est le délivrer d'un poids inutile. *Ramos compesce fluentes* : voilà l'image de la précision. Il n'y a pas un seul mot à retrancher de ces vers de Corneille ;

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr :

ni de ces vers de Racine ;

L'imbécille Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt du péril, une éternelle enfance ;

Indigne également de vivre & de mourir,
 Ou l'abandonne aux mains qui le daignent nourrir.

On voit, par ces exemples , que la précision, loin d'être ennemie de la facilité, en est la compagne fidèle. Un vers, une phrase où tous les mots sont appelés par la pensée & placés naturellement, semble naître au bout de la plume. Une période, un vers, où des mots inutiles ne sont placés que pour la symétrie, pour la rime, ou pour la mesure, annonce la gêne & le travail.
 (*Voyez* DIFFUS.)

Je fais que rien n'est moins facile que de concilier ainsi la précision & la facilité ; mais l'art se cache, comme le ver à soie, sous le tissu qu'il a formé.

La précision, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richesse ni l'élégance du *Style*. Voyez, dans un dessin de Bouchardon, ce trait qui décrit la figure d'une belle femme : il est aussi moelleux qu'il est pur ; il suit, dans ses douces inflexions, tous les contours de la nature ; & l'œil y trouve réunies l'exacritude & la liberté, la

correction & la grâce : telle est encore la précision , car elle est toujours relative à l'effet que l'on se propose , & ne consiste qu'à se réduire aux vrais moyens de l'obtenir. Ainsi, la précision du *Style* de l'orateur & du poète, n'est pas la précision du *Style* du philosophe & de l'historien ; mais le principe en est le même, savoir, d'aller droit à son but. Or le *Style* philosophique a pour but de démêler la vérité ; l'historique, de la transmettre ; l'oratoire, de l'amplifier ; le poétique, de l'embellir. Tout ce qui rend l'idée plus lumineuse & plus frappante, l'image plus vive & plus forte, le sentiment plus pénétrant, la passion plus véhémence ; tout ce qui ajoute à la persuasion, à l'illusion, aux moyens d'émouvoir, au plaisir d'être ému, n'est donc pas moins nécessaire au *Style* de l'orateur & du poète, que ne l'est au *Style* du philosophe & de l'historien ce qui rend l'instruction plus facile & plus attrayante : *ne quid nimis* est leur règle commune ; & si, d'un côté, l'emphase, l'enflure, la rédundance sont un excès con-

traire à la précision, la sécheresse est l'excès opposé. Le poète ou l'orateur qui feroit gloire de préférer une expression laconique, mais foible, froide, & sans couleur, à une expression moins serrée, mais revêtue d'éclat, ou de force, ou de grâce, ne feroit pas seulement économe; il feroit avare, & se priveroit du nécessaire, en s'abstenant du superflu.

Le *Style* du poète & celui de l'orateur a besoin d'être orné : la richesse, le coloris, l'élégance en font la parure; la parure en est la décence; à moins que la beauté naïve de la pensée ou du sentiment ne demande, pour s'exprimer, que le mot simple de la nature. Encore alors la simplicité même aura-t-elle sa noblesse & son élégance : car il faut savoir être naturel avec choix, simple avec dignité, & négligé même avec grâce.

Ainsi, la vérité & le naturel font, dans le *Style*, inséparables de la décence. La vérité consiste à faire parler à chacun son langage, dans la situation réelle ou fictive où il est placé; le naturel, à dire ou à

faire dire ce qui semble avoir dû se présenter d'abord sans étude, & sans aucun effort de réflexion & de recherche ; la décence , à dire les choses comme il convient à celui qui parle, à l'objet dont il parle , & à ceux qui l'écoutent. *Voyez* BIENSÉANCES, CONVENANCES, ANALOGIE DU *STYLE*, VÉRITÉ RELATIVE ; & pour le choix du naturel le plus exquis, *voyez* IMITATION.

Après ces qualités essentielles & communes à tous les genres, viennent celles qui les distinguent, & que je nomme accidentelles, comme la délicatesse, la grâce, la finesse, la légèreté, l'énergie, la gravité, la véhémence, & tous les degrés de noblesse & d'élévation, depuis l'humble jusqu'au sublime.

Comme la plupart de ces qualités sont indiquées & définies dans leurs articles, ou à propos de genres qui le demandent, je me borne ici à donner une idée de celles dont je n'ai pas encore expressément parlé.

La légèreté ne fait qu'effleurer la surface

des choses ; son nom exprime son caractère : la nommer c'est la définir. Que dans ces vers d'une épître que tout le monde fait par cœur ,

Contente d'un mauvais souper ,
Que tu changeois en ambrosie ;
Tu te livrois, dans ta folie ,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit consacré sa vie.

que le poète, dis-je, au lieu d'indiquer légèrement ce souper que l'on voit sans qu'il le décrive, en eût fait le détail ; qu'il eût appuyé sur le sens de ces deux mots, *heureux & trompé*, qui disent tant de choses ; son *Style* n'avoit plus cette légèreté que nous peint l'image de l'abeille.

La gravité du *Style* est la manière dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choses : tout ce qui ressemble à l'amusement, à la dissipation, au soin de parer son langage, lui répugne. Exprimer sa pensée avec le moins de mots & le plus de force qu'il est possible, voilà le *Style* austère & grave. Ce caractère est celui de Tite-Live & de

Tacite dans leurs harangues. Voyez , dans la Vie d'Agricola , l'exhortation de cet éloquent Galgacus aux Bretons , pour leur inspirer le courage du désespoir : rien de plus simple , rien de plus pressant : il n'y a pas un mot qui ne porte à l'ame une impression. Le *Style* grave tire son nom du poids des mots & des pensées. De sa nature il est donc énergique : car l'énergie du *Style* consiste à serrer l'expression , afin de donner plus de ressort au sentiment ou à la pensée. On la reconnoît dans ces vers de Cléopâtre , dans Roderigue :

Tombe sur moi le ciel , pourvu que je me venge....
Si je verse des pleurs , ce sont des pleurs de rage....
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.....
Je maudirois les dieux , s'ils me rendoient le jour...

Et de Camille , dans les Horaces :

Voir le dernier romain à son dernier soupir ,
Moi seule en être cause , & mourir de plaisir.

Et de Néron , dans Britannicus :

J'embrasse mon rival , mais c'est pour l'étouffer.
Souvent l'énergie est dans le mot simple.

Summum crede nefas animam præferre pudori....

Virtutem videant, intabescantque relictâ.

Le grand Condé, à Rocroi, sur le champ de bataille jonché de morts, demande à un officier espagnol, quel étoit le nombre de leur infanterie. L'espagnol lui répond : *Comptez ; ils y sont tous.*

Souvent elle est dans la force que l'image communique à l'idée :

..... *Animum rege, qui, nisi parer,*
Imperat : hunc frenis hunc tu compeſce catenâ.

Catilina dit en sortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé : *Incendium meum ruinâ reflinguam.* Rien de plus beau, rien de plus juste, rien de plus énergique que cette image.

Souvent aussi l'énergie résulte du contraste des idées, lorsque l'expression réunit en deux mots les deux extrêmes opposés : *Nunc ſeges eſt ubi Troja fuit ;*

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner !

Médée dans Sénèque,

Servare potui, perdere an poſſim rogas ?

Hécube dans Ovide ,

Dominum matri vix reperit Hektor.

Galgacus aux Bretons , *proinde iturū in aciem , & majores vestros & posteros cogitate.* En allant au combat , pensez à vos ancêtres & à votre postérité.

Les mots sur lesquels se réunissent les forces accumulées d'une foule d'idées & de sentimens , sont toujours les plus énergiques : *Erravit sine voce dolor* (Lucain); *Dies per silentium vastus , & ploratibus inquires.* (Tac.)

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expression : c'est l'impulsion que le *Style* reçoit des sentimens qui naissent en foule & se pressent dans l'ame , impatiens de se répandre & de passer dans l'ame d'autrui. La conviction est pressante , énergique ; elle fait violence à l'entendement : la persuasion seule est véhémente , elle entraîne la volonté.

La célérité des idées qui s'échappent

comme des traits de lumière, communiquée à l'expression ; fait la vivacité du *Style* ; leur facilité à se succéder, même sans vitesse, imitée par le *Style*, en fait la volubilité. Mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence : elle veut être animée par la chaleur du sentiment ; elle en est l'explosion rapide ; & lorsqu'elle part d'une ame forte & ardente, elle entraîne tout : c'étoit la foudre de Périclès, c'étoit celle de Démosthène. C'est encore plus éminemment le caractère de l'Eloquence poétique & le langage des passions.

Je ne t'écoute plus, v'a-t-en, monstre exécration ;
 Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable ;
 Puisse le juste ciel dignement te payer,
 Et puisse ton supplice à jamais effrayer
 Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses,
 Des princes malheureux nourrissent les foiblesses,
 Les poussent au penchant où leur cœur est enclin,
 Et leur osent du crime applanir le chemin :
 détestables flatteurs, présent le plus funeste
 Que puisse faire aux rois la colère céleste !

Rien de plus difficile à définir que les

grâces. Celles du *Style* consistent dans l'aïfance, la fouplesse, la variété de fes mouvemens, & dans le paffage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée fenfible ? appliquez à la Poëfie ce que M. Watelet dit de la Peinture. « Les mouvemens de l'ame des enfans font fimples ; leurs membres , dociles & fouples. Il réfulte de ces qualités une unité d'aâion & une franchise qui plaît.... La fimplicité & la franchise des mouvemens de l'ame contribuent tellement à produire les grâces , que les paffions indécifes ou trop compliquées les font rarement naître. La naïveté, la curiofité ingénue, le défir de plaire, la joie fpontanée, le regret, les plaintes, & les larmes mêmes qu'occacionne un objet chéri, font fufceptibles de grâces, parce que tous ces mouvemens font fimples ». Mettez le langage à la place de la perfonne, croyez entendre au lieu de voir, & cet ingénieux auteur aura défini les grâces du *Style*.

SUBLIME Ce qu'on appelle le *style sublime* appartient aux grands objets, à l'effort le plus élevé des sentimens & des idées. Que l'expression réponde à la hauteur de la pensée, elle en a la *sublimité*. Supposez donc aux pensées un haut degré d'élévation : si l'expression est juste, le style est *sublime*; si le mot le plus simple est aussi le plus clair & le plus sensible, le *Sublime* sera dans la simplicité; si le terme figuré embrasse mieux l'idée & la présente plus vivement, le *Sublime* sera dans l'image. « Tout étoit Dieu, excepté Dieu même » (*Bossuet*); voilà le *Sublime* dans le simple. « L'univers alloit s'enfonçant dans les ténèbres de l'idolâtrie » (*id.*); voilà le *Sublime* dans le figuré.

« Il n'y a point de *style sublime*, a dit un philosophe de nos jours; « c'est la chose qui doit l'être. Et comment le style pourroit il être *sublime* sans elle, ou plus qu'elle » ? En effet, de grands mots & de petites idées ne font jamais que de

Penfure : la force de l'expression s'évanouit, fi la pensée est trop foible ou trop légère pour y donner prise.

*Ventus ut amittit vires, nisi robore densæ
Occutrant silvæ, spatio diffusus inani.* Lucret.

De ce *Sublime* constant & soutenu, qui peut régner dans un poème comme dans un morceau d'Eloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un *Sublime* instantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'est là le caractère du vrai *Sublime*, & que la rapidité lui est si naturelle, qu'un mot de plus l'ancanoit. On en cite quelques exemples, que l'on ne cesse de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus, *en Roi*, le blasphème d'Ajax, le *fiat lux* de la Genèse: encore n'est-on pas d'accord sur l'importante question, si tel ou tel de ces traits est *sublime*. Laissons là ces disputes de mots.

Tout ce qui porte une idée au plus haut

haut degré possible d'étendue & d'élévation, tout ce qui se saisit de notre ame & l'affecte si vivement, que la sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites & suspendues; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est *sublime* dans les choses; & le seul mérite du style est de ne pas les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient seules, si les ames se communiquoient sans l'entremise de la parole.

Homines ad deos nullâ re propriius accedunt quam salutem hominibus dando (Cic.) Il y a peu de pensées plus simplement exprimées, & certainement il y en a peu d'aussi *sublimes* que celles-là; & celle-ci, qui en est le développement, est *sublime* encore: « il est au pouvoir du plus vil, comme du plus feroce des animaux, d'ôter la vie; il n'appartient qu'aux dieux & aux rois de l'accorder ». Cette maxime d'Aristote, « pour n'avoir pas besoin de société, il faut être un dieu ou une brute », est encore *sublime* dans

la pensée, quoique très-simple dans l'expression.

Dans le Macbeth de Shakespear, on annonce à Macduff que son château a été pris, & que Macbeth a fait massacrer sa femme & ses enfans. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le consoler, il ne l'écoute point ; & méditant sur le moyen de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *Il n'a point d'enfans !*

Dans Sophocle, Œdipe, à qui l'on amène les enfans qu'il a eus de sa mère, leur tend les bras, & leur dit : *Approchez, embrassez votre...* Il n'achève pas, & le *Sublime* est dans la réticence.

En général, comme le *Sublime* est communément une perception rapide, lumineuse, & profonde, un résultat soudainement saisi de sentimens ou de pensées ; il est plus dans ce qu'il fait entendre que dans ce qu'il exprime : c'est quelquefois le vague & l'immensité de la pensée ou de l'image qui en fait la force & la *sublimité*. Telle est cette peinture de

l'état du pécheur après sa mort, n'ayant que son péché entre son Dieu & lui, & se trouvant de toutes parts environné de l'éternité (La Rue) ; telle est cette expression de Bossuet, déjà citée, pour peindre le règne de l'idolâtrie, *Tout étoit Dieu, excepté Dieu même* ; tel est l'*erravit sine voce dolor*, & le *nec se Roma ferens* de la Pharsale ; tel est l'*utinam timerem* ! d'Andromaque, & cette réponse, encore plus belle, de la Mérope de Maffei :

*O Cariso, non avrian già mai gli del
Cio commendato ad una madre.*

Dans un voyage de Pinto, je me souviens d'avoir lu ce récit terrible d'un naufrage. « Au milieu d'une nuit orageuse, nous aperçumes, dit-il, à la lueur des éclairs, un autre vaisseau, qui, comme nous, luttoit contre la tempête ; tout à coup, dans l'obscurité, nous entendîmes un cri épouvantable ; & puis nous n'entendîmes plus rien que le bruit des vents & des flots ».

Quelquefois même le *Sublime* se passe de paroles ; la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le visage d'Agamemnon ; ou ces feuillets déchirés par la Muse de l'Histoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'est par le silence que, dans les enfers, Ajax répond à Ulysse ; & Didon à Enée : & c'est l'expression la plus *sublime* de l'indignation & du mépris. Cela prouve que le *Sublime* n'est pas dans les mots : l'expression y peut nuire sans doute, mais elle n'y ajoute jamais. On dira que plus elle est serrée, plus elle est frappante ; j'en conviens, & l'on en doit conclure que la précision est du style *sublime*, comme du style énergique & pathétique en général : mais la précision n'exclut pas les gradations, les développemens, qui font eux-mêmes quelquefois le *Sublime*. Lorsque les idées présentent le plus haut degré concevable d'étendue & d'élévation, & que l'expression les soutient, ce n'est plus un mot qui est *sublime*,

c'est une suite de pensées : comme dans cet exemple. « Tout ce que nous voyons du monde n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature ; nulle idée n'approche de l'étendue de ses espaces ; nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses ; c'est un cercle infini dont le centre est par-tout, & la circonférence nulle part » (*Pascal*).

On cite comme *sublime*, & avec raison, le *qu'il mourût* du vieil Horace ; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède : la scène où ils sont placés est comme une pyramide dont ils couronnent le sommet. On vient annoncer au vieil Horace que, de ses trois fils, deux sont morts & l'autre a pris la fuite ; son premier mouvement est de ne pas croire que son fils ait eu cette lâcheté

Non, non, cela n'est point ; on vous trompe, Julie.
Rome n'est point sujette, ou mon fils est sans vie.
Je connois mieux mon sang, il fait mieux son devoir.

On l'assure, que, se voyant seul, il s'est

échappé du combat : alors à la confiance
trompée succède l'indignation :

Et nos soldats trahis ne l'ont pas achevé :

Camille, présente à ce récit, donne des
larmes à ses frères.

H O R A C E.

Tout beau, ne les pleurez pas tous :
Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte ;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre ; pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front ;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

J U L I E.

Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ?

H O R A C E.

Qu'il mourût.

Ce qui est *sublime* dans cette scène, ce
n'est pas seulement cette réponse, c'est
toute la scène, c'est la gradation des sen-
timens du vieil Horace, & le dévelop-
pement de ce grand caractère, dont le
qu'il mourût n'est qu'un dernier éclat.

On voit , par cet exemple , ce qui distingue les deux genres du *Sublime* , ou plutôt ce qui les réunit en un seul.

On attache communément l'idée du *Sublime* à la grandeur physique des objets , & quelquefois elle y contribue ; mais ce n'est que par accident & en vertu de nouveaux rapports , ou d'un caractère singulier & frappant que l'imagination ou le sentiment leur imprime : leur point de vue habituel n'a rien d'étonnant ni pour l'âme ni pour l'imagination ; la familiarité des prodiges mêmes de la nature les a tous avilis ; & dans une description qui réuniroit tous les grands phénomènes du ciel & de la terre , il seroit très - possible qu'il n'y eût pas un mot de *sublime*.

Ce qui , du côté de l'expression , est le plus favorable au *Sublime* , c'est l'énergie & la précision ; ce qui lui répugne le plus , c'est l'abondance & l'ostentation de paroles.

En Eloquence , on a distingué le *Sublime* , le simple , & le tempéré , ou ,

comme disoient les grecs , l'*abondant* , le *gréle* , & le *modiocre*. Dans l'un , se déploient toutes les pompes de l'Eloquence ; dans l'autre , c'est le langage nu de la raison & du sentiment ; dans le troisième , une beauté noble & modeste , une parure ménagée & décente. Au premier appartient la grandeur des pensées , la majesté de l'expression , la véhémence , la fécondité , la richesse , la gravité , les grands mouvemens pathétiques : tantôt avec une austérité triste , une âpreté sauvage & dédaigneuse de toute espèce d'élégance ; tantôt avec un soin industrieux de polir , d'arrondir les formes du discours. *Nam & grandiloqui , ut ita dicam , fuerunt , cum amplâ & sententiarum gravitate & majestate verborum , vehementes , varii , copiosi , graves , ad permovendos & convertendos animos instructi & parati : quod ipsum alii asperâ , tristi , horridâ oratione , neque perfectâ , neque conclusâ ; alii laxi & instructâ & terminatâ.* Cic. Orat.

Le second s'attache au contraire à la

finesse, à la justesse d'une expression châtiée & subtile, où les mots pressent la pensée & la rendent avec clarté : satisfait de tout éclaircir, il n'amplifie & n'agrandit rien ; & dans ce genre, les uns déguisent leur adresse sous un air d'ignorance & de grossièreté ; les autres, pour cacher leur indigence, affectent un air d'enjouement, & se parent de quelque fleurs. *Et contra tenues, acuti, omnia docentes, & dilucidiora, non ampliora, facientes, subtili quâdam & pressâ oratione limati ; in eodemque genere alii callidi, sed impoliti, & consultò rudium similes & imperitorum ; alii in eâdem jejunitate concinniores, id est, faceti, florentes etiam, & leviter ornati.* Ibid.

Le troisième n'a ni la force & l'élévation du premier, ni la subtilité du second : il participe de l'un & de l'autre ; & d'un cours uni & soutenu, il coule sans rien avoir qui le distingue que la facilité & que l'égalité ; seulement çà & là il se permet quelques reliefs dans l'expression & dans la pensée, dont il se

fait de légers ornemens. *Est autem quidam interjectus , inter hos medius , & quasi temperatus , nec acumine posteriorum , nec fulmine utens superiorum , in neutro excellens , utriusque particeps . . . isque uno tenore , ut aiunt , in dicendo fluit , nihil afferens præter facilitatem & æquabilitatem omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit.* Ibid.

Le premier de ces trois genres étoit celui de Démosthène ; il a été souvent celui de Cicéron ; il est celui de Bossuet.

Écoutez Longin parlant de Démosthène. Après lui avoir reproché ses défauts , comme d'être mauvais plaisant , de ne pas bien peindre les mœurs , de n'être point étendu dans son style (ce qui n'est pas un vice dans un fort raisonneur) , d'avoir quelque chose de dur (ce qui , dans Démosthène comme dans Bossuet , tient peut - être au caractère d'une expression brusque & forte) , de n'avoir ni pompe ni ostentation (ce qui est un éloge plutôt qu'une critique) ;

« Démonstène , ajoute Longin , ayant ramassée en soi toutes les qualités d'un orateur véritablement né pour le *Sublime* , & entièrement perfectionné par l'étude ce ton de majesté & de grandeur , ces mouvemens animés , cette fertilité , cette adresse , cette promptitude , & , ce qu'on doit sur-tout estimer en lui , cette véhémence dont jamais personne n'a su approcher : par toutes ces grandes qualités , que je regarde en effet comme autant de rares présens qu'il avoit reçus des dieux , & qu'il ne m'est pas permis d'appeler des qualités humaines , il a effacé tout ce qu'il y a eu d'orateurs célèbres dans tous les siècles , les laissant comme abattus & éblouis , pour ainsi dire , de ses tonnerres & de ses éclairs . . . & certainement il est plus aisé d'envisager , fixement & les yeux ouverts , les foudres qui tombent du ciel , que de n'être point ému des violentes passions qui règnent en foule dans ses ouvrages ».

C'est là , dans son plus haut degré , le *Sublime* de l'Eloquence : étonner , en-

lever , transporter l'âme des auditeurs , les ébranler , les terrasser , ou par des coups imprévus & soudains , ou par la force & la rapidité d'une impulsion qui va croissant , jusqu'à cette impétuosité entraînant à laquelle rien ne résiste ; bouleverser l'entendement , dominer , maîtriser la volonté , contraindre l'inclination , la passion même , la gourmander , si j'ose le dire , & tour à tour la forcer d'obéir au frein ou à l'éperon , comme un cheval fougueux que dompteroit un maître habile ; voilà les fonctions du *Sublime*. Il sera aisé de le reconnoître partout où il se trouvera , même inculte , agreste , sauvage : *asperâ , tristî , horridâ oratione*.

La Motte , en définissant le *Sublime* , y a demandé de l'élégance & de la précision. Le sage Rollin a très-bien observé que l'élégance y est inutile , quelquefois nuisible ; & que la précision nécessaire à un mot *sublime* est absolument le contraire de ces beaux développemens d'où résulte la *sublimité* d'un discours. Il

n'y a point d'élégance dans le *fiat lux* ; il n'y a point de précision, comme l'entend La Motte , dans la dernière partie de la *Miloniène*.

A l'égard des deux autres genres, *voyez*
SIMPLE & TEMPÉRÉ.

SYMBOLE. Signe ou marque distinctive d'une personne ou d'une chose.

On a vu, dans l'article EMBLÈME, que cette espèce de métaphore demande une ressemblance entre l'objet sensible & la pensée qu'il exprime. Il n'en est pas de même du *Symbole* : celui-ci ne suppose qu'une liaison d'idées établie par l'habitude. Ainsi , entre le caractère de l'aigle ou du lion , & le caractère d'une ame élevée ou d'une ame forte & courageuse, il y a réellement de l'analogie & de la ressemblance ; c'est un emblème : au lieu qu'entre les signes du Zodiaque & les faisons de l'année, il n'y a qu'un rapport de coexistence & d'affinité ; & ce ne sont que des *Symboles*.

Entre les deux idées du *Symbole*, c'est à dire, entre celle du signe & celle de la chose, le rapport est réel, lorsque, dans la réalité, les objets mêmes se correspondent; le rapport est fictif ou conventionnel, lorsque la liaison des idées est l'ouvrage de l'opinion ou de l'imagination : c'est ainsi que le caducée est le *Symbole* de l'Eloquence. Comme il est rare que la liaison des deux idées soit assez étroite & assez exclusive pour ne laisser aucune équivoque sur leur rapport, l'intelligence du *Symbole* a toujours besoin d'un peu d'aide, & sa signification est un mystère auquel il faut être initié : par exemple, quoique le printemps commence sous le signe du belier, quoique le soc soit le principal instrument de l'Agriculture; l'image du belier & celle de la charrue n'éveilleroient dans l'ame que l'idée de leur objet, si l'on n'étoit pas convenu d'y attacher les idées du printemps & du labourage.

On doit voir à présent quelle est la différence du *Symbole* & de l'emblème,

& comment la même figure peut être l'un & l'autre sous différens rapports. Ainsi, l'image du lion sert d'emblème pour exprimer le caractère d'un héros, & de *Symbole* pour désigner un des mois de l'année : ainsi, le gouvernail est tantôt employé comme *Symbole*, pour réveiller l'idée de la navigation ; & tantôt comme emblème , pour exprimer allégoriquement l'administration d'un Etat.

Le *Symbole* diffère de l'emblème, comme l'idée particulière diffère de l'idée générale : en sorte que, pour restreindre la signification de l'emblème, on y ajoute le *Symbole*. Némésis est la conscience personnifiée : qu'on lui mette en main une balance, c'est la Justice distributive ; qu'on lui donne une bride & un glaive pour attributs, c'est la Justice coercitive & vengeresse ; qu'on l'arme d'un fouet, c'est le Remords.

Vénus représente la beauté, ou la femme par excellence. Dans la statue que Zeuxis en a faite, il lui a mis sous le pied une tortue ; & avec ce *Symbole* de la lenteur,

Vénus devient l'emblème d'un sexe destiné à une vie tranquille & retirée.

Les sages de Memphis exprimoient par des *Symboles* les mystères de leur doctrine ; & c'est ce que les grecs appelloient *hiéroglyphes*, ou gravures sacrées. Ces caractères, inventés d'abord, comme la métaphore dans les langues, par le besoin de s'exprimer & manque de signes plus simples, servirent ensuite de voile aux idées religieuses que les prêtres d'Egypte vouloient dérober aux profanes & transmettre aux initiés.

Depuis, on appela *Symbole* toute expression allégorique dans le langage des philosophes. On nous en a conservé des exemples dans quelques maximes de Pythagore, comme dans celle-ci : *Ne vous asseyez point sur le boisseau*, pour dire, travaillez à acquérir à mesure que vous dépensez. *Ne tendez pas la main droite à tout venant*, pour dire, choisissez vos amis. *Ne portez pas un anneau trop étroit*, pour dire, évitez tout engagement qui gêne votre liberté. *Ne remuez*

remuez pas le feu avec l'épée, pour dire, n'irritez pas l'homme colère & violent. *Abstenez-vous de fèves*, pour dire, ne vous mêlez pas des affaires publiques. *Ne vous promenez pas sur les grands chemins*, pour dire, ne vous réglez point sur l'opinion de la multitude. *Aidez celui qui soulève un fardeau*, pour dire, encouragez le travail. *Ne logez point sous vos toits l'hirondelle*, pour dire, ne formez point de liaisons passagères, ne vivez point avec les babillards. *Abstenez-vous des coqs blancs*, pour dire, passez-vous des biens difficiles & rares. *Ne ramassez point les fruits qui tombent*, pour dire, attachez-vous à des idées saines & mûres. *Ne semez pas du bois sur les chemins*, pour dire, ne soyez pas difficile à vivre, ne vous rendez pas embarrassant. *En adorant, tournez autour de vous*, pour dire, voyez Dieu par-tout, & adorez-le en toutes choses.

Les *Symboles* de convention sont encore aujourd'hui une langue mystérieuse, & qui n'est entendue que des hommes

instruits : c'est pour eux seulement que le pavot réveille l'idée de la fécondité ; l'olivier, celle de la paix ; la palme ou le laurier, celle de la victoire ; le lierre, celle du talent poétique ; le cyprès, celle de la mort.

Mais comme l'instruction s'est répandue, cette langue est devenue plus familière & n'est plus une énigme pour un peuple civilisé. Quand le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoi, revint en France, il voulut, pour l'exemple, qu'à la barrière de Péronne ses équipages fussent fouillés, afin qu'on vît s'il n'y avoit rien qui fût sujet aux droits d'entrée. *Passez, Monseigneur*, lui dit un commis, *les lauriers ne payent rien*. Je ne veux pas taire que pour ce mot les fermiers généraux donnèrent au commis une gratification, qu'il n'auroit pas eue du temps des Turcarets, dont la pie étoit le *Symbole*.

Chez les anciens on donnoit par extension le nom de *Symbole* à l'étiquette des vases, à l'empreinte des monnoies,

aux mots de ralliement dans les guerres civiles , & à ce qu'on appelle le mot du guet dans nos armées. Le mot de ralliement de Marius étoit *Le dieu Lare* ; celui de Sylla , *Apollon delphique* ; celui de César , *Vénus mère*. Dans les camps , le mot de l'ordre étoit , comme aujourd'hui , donné aux sentinelles , & on le changeoit tous les jours : c'étoit *Palme* , *Gloire* , *Valeur* , &c.

L'usage des *Symboles* , établi une fois & transmis d'âge en âge , a donné lieu aux armoiries ; & cette institution , l'une des plus dégradées par la sottise & la vanité , étoit peut-être une des plus précieuses à conserver dans l'esprit de son origine : car le *Symbole* étoit communément l'expression du caractère de celui qui en décoroit ses armes , & un engagement public de ne se démentir jamais. Ce caractère , personnel au chef d'une famille , passoit à ses enfans , avec ses armoiries & avec la résolution d'être digne de les porter. Ainsi , dans chaque race il y avoit un type de mœurs , j'entends de

vertu militaire , car on n'en connoissoit pas d'autre ; & , de la part de la Noblesse , c'étoit un garant pour l'Etat de son ardeur à le servir.

Cet usage est d'une antiquité très-reculée. On dit qu'à la guerre de Thèbes chacun des chefs avoit sur ses armes un *Symbole* particulier : Polinice, un *sphinx* ; Capanée , une *hydre* ; Amphiaraus , un *dragon* , &c. A la guerre de Troie , si l'on en croit Homère , Agamemnon avoit de même sur son bouclier un *lion* ; Ulysse , un *dauphin* ; Hippomédon , un *typhon vomissant des feux*. Le *Symbole* d'Alciade étoit un *amour la foudre à la main*.

Dans la guerre de Marius contre les Cimbres & les Teutons , on observa que ces barbares portoient sur leurs armes des figures de bêtes féroces. Marius lui-même avoit un *aigle* sur son bouclier ; & l'*aigle* commença dès lors à être l'en-seigne des romains , qui jusques-là n'avoient porté que le *manipule* pour étendard. Les légions prirent aussi des enseignes particulières , & sur ces enseignes

des figures diverses, de loup, de cheval, de chevreau, de minotaure, &c. Le cachet de Pompée, que César reçut en pleurant, portoit l'image d'un lion tenant une épée. César lui-même avoit pris pour *Symbole* un papillon avec une écrevisse, pour réunir les deux idées de célérité & de lenteur. Il avoit aussi sur son cachet un sphinx, *Symbole* de la pénétration & du mystère dans les projets. On sait que dans la suite il prit sur son anneau l'image d'Alexandre, l'objet de son émulation.

Les nations eurent aussi leurs *Symboles* particuliers ; les athéniens, l'oiseau de Minerve ; les thébains, l'image du sphinx ; les perses, un aigle d'or, ou l'image du soleil. Les nations modernes ont suivi cet usage : les suisses ont pour *Symbole* des ours ; les belges, des lions ; les anglois, des léopards, &c.

Les rois, les princes, les guerriers avoient aussi leur *Symbole* : la mode en est passée (*Voyez DEVISE*). Ce qui en reste est en armoiries : mais les armoiries nouvelles n'ont plus de caractère,

& ne signifient plus rien ; leur bon temps fut celui de la chevalerie , & ce temps est fort loin de nous : je dis *de nous* , moralement parlant ; car nous avons encore & des Renauds & des Bayards.

T.

TEMPÉRÉ. Genre d'Eloquence qui tient le milieu entre le sublime & le simple. On peut voir , dans l'article **SUBLIME** , que Cicéron , en définissant le genre *tempéré* , ne lui accorde que la *facilité* , l'*égalité* , & quelques légers ornemens. Ailleurs pourtant il reconnoît que c'est à lui que sont permises toutes les parures du style. *Datur etiam venia concinnati sententiarum ; & arguti , certique , & circumscripti verborum ambitus conceduntur : de industriâque , non ex insidiis , sed apertè ac palàm elaboratur , ut verba verbis quasi dimensa & paria respondeant ; ut crebro conferantur pugnantia , comparenturque contraria , & ut*

pariter extrema terminentur eundemque referant in cadendo sonum. (Orat.)

Comment accorder ici avec lui-même ce grand maître de l'Eloquence, me demandez-vous ? Le voici. Il a permis à l'Eloquence *tempérée* ou médiocre, de se parer, lorsqu'elle n'auroit pour objet que le soin de plaire, comme dans les écoles des sophistes & dans les harangues publiques des rhéteurs, faites pour amuser un peuple ; mais à cette même Eloquence, il a prescrit d'être modeste & réservée dans sa parure, lorsqu'elle se montre au Barreau ; & cette distinction, il l'exprime à la fin du passage que je viens de citer : *Quæ, in veritate causarum, & rariùs multo facimus, & certè occultiùs.* Isocrate, dans l'éloge d'Athènes, a recherché curieusement, dit-il, tous ces ornemens du langage, parce qu'il écrivoit, non pour plaider devant les juges, mais pour flatter & délecter l'oreille des athéniens. *Non enim ad judiciorum certamen, sed ad voluptatem aurium scripserat.* (Orat.)

C'est, selon moi, une marque de mépris que Cicéron donne à cette éloquence oiseuse des sophistes, que de lui laisser avec tant d'indulgence le luxe de l'élocution & le soin curieux de plaire. N'a-t-il pas observé lui-même qu'en Eloquence, comme dans tous les grands objets de la nature, le beau & l'utile doivent se réunir, & que les ornemens de l'édifice oratoire doivent contribuer à sa solidité ? *Columnæ & templa & porticus sustinent ; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis.... hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac propè necessitatem suavis quædam & lepos consequatur. (De orat.)*

N'a-t-il pas observé que, dans le style comme dans les mets, l'assaisonnement, qui d'abord pique le plus le goût, le lasse presque aussi-tôt & l'émousse, & qu'il n'y a, pour l'esprit, que les alimens simples dont il ne se lasse jamais ? *Difficile enim dictu est quænam causa sit, cur ea quæ maximè sensus nostros impellunt voluptate, & specie primâ acerrimè commo-*

vent, ab iis celerrimè fastidio quodam & satietate abalienemur. Et après avoir prouvé, par l'expérience de tous nos sens, que la satiété suit de près les raffinemens du plaisir ; *Si omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est : n'a-t-il pas reconnu qu'il en étoit de même en Eloquence ? In quâ vel ex poetis vel ex oratoribus possumus judicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturnam.* Enfin n'a-t-il pas établi, comme un principe général, que, dans un discours, les ornemens doivent être semés légèrement & par intervalles, jamais accumulés ni également répandus ? *Ut porrò conspersa sit (oratio) quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fusum æquabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum, ut sint quasi in ornatu disposita quædam insignia & lumina.*

Mais dans un sujet frivole & dénué

d'intérêt & d'utilité, faut-il laisser à nu ce fonds aride, & ne pas le couvrir de fleurs ? Il faut d'abord éviter un sujet dont l'indigence & la séchereffe ont besoin d'être sans cesse ornées ; ne jamais se réduire au futile métier de beau parleur ; avoir au moins l'intention d'instruire lorsqu'on cherche à plaire ; & dans les choses où la raison & la vérité ne demandent qu'à se montrer dans leur simplicité naïve, se contenter d'un style naturel & décent. *In propriis verbis illa laus oratoris, ut abjecta atque obsoleta fugiat, ledis atque illustribus utatur.* Ainsi, le simple se mêlera au Tempéré, comme il s'allie même au Sublime, sans détonner avec l'un ni avec l'autre, mais avec cette facilité d'ondulation, si je l'ose dire, qui doit régner dans tous les genres d'Eloquence, & sans laquelle le haut style est roide, guindé, monotone, & le style fleuri n'est qu'un papillotage de couleurs, toutes vives & sans nuances, dont l'éclat fatigue les yeux.

C'est au moyen de ce mélange que

l'orateur, dans le genre *tempéré* même, peut produire de grands effets. Je ne dis pas que le genre sublime ne s'y mêle aussi quelquefois ; mais ce sont des accidens rares : & il me semble que Rollin s'est oublié, lorsqu'à propos de l'*habileté à orner & à embellir le discours*, il rappelle ce que dit Cicéron du stoïcien Rutilius qui avoit dédaigné, comme Socrate, d'employer l'éloquence pathétique pour sa défense. Ce n'étoit pas des ornemens de l'Eloquence *tempérée*, mais de la force, de la chaleur de la haute Eloquence de Crassus, qu'il s'agissoit dans cette cause. C'est le genre sublime dans toute sa vigueur & dans toute sa véhémence, que Cicéron auroit voulu qu'on eût employé pour sauver l'innocence & la vertu même. *Quum illo nemo neque integrior esset in civitate neque sanctior.... quod si tunc, Crasse, dixisses.... & si tibi pro P. Rutilio, non philosophorum more, sed tuo, licuisset dicere, quamvis scelerati illi fuissent, sicuti fuerunt, pestiferi cives supplicioque digni, tamen omnem eo-*

*rum importunitatem ex intimis mentibus
eveliffes vi orationis tuæ. (De orat.)*

Mais dans un degré de chaleur & de force inférieur à l'éloquence de Crassus, la clarté, les développemens, l'abondance, l'éclat des pensées & des paroles, joint aux charmes de l'harmonie, peuvent encore étonner & ravir. Et remarquez qu'en parlant de celui qui produit les plus grands effets, Cicéron ne lui attribue rien qui s'élève au dessus de l'Eloquence *tempérée*. *In quo igitur homines exhorrescunt ? quem stupefacti dicentem intuentur ? in quo exclamant ? quem deum, ut ita dicam, inter homines putant ? qui distinctè, qui explicatè, qui abundanter, qui illuminatè & rebus & verbis dicunt, & in ipsâ oratione quasi quemdam numerum, versumque conficiunt : id est quod dico, ornatè* (De Orat. l. 3.)

Mais tout cela suppose un fonds solide & riche, un sujet sérieux, utile, intéressant : & si, sur des questions vaines, sur des objets futiles, on s'efforce d'être ingénieux & éloquent, on sera bril-

lant tant qu'on voudra, on n'éblouira qu'un moment ; & à cette enluminure rhétoricienne dont nos Ecoles & nos Académies ont fait vanité si long-temps, j'appliquerai ce que Cicéron disoit des tableaux modernes, comparés aux anciens : *Quanto colorum pulchritudine & varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus ; quæ tamen, etiamsi primo aspectu nos cæperunt, diutius non delectant ; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur ?* (De Orat. l. 3.) Voyez SIMPLE & SUBLIME.

TON. Dans le langage, on appelle *Ton*, le caractère de noblesse de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution, depuis le bas jusqu'au sublime. Ainsi, l'on dit que le *Ton* de la Tragédie & de l'Epopée est majestueux ; que celui de l'Histoire est noble & simple ; que celui de la Comédie est familier, quelquefois populaire.

Ton se dit aussi des autres caractères que l'expression reçoit de la pensée, de l'image, du sentiment. Le *Ton* triste de l'Elégie, le *Ton* galant du Madrigal, le *Ton* léger de la plaisanterie, le *Ton* pathétique, le *Ton* sérieux, &c.

On voit par-là, que non seulement le style peut avoir, mais qu'il doit avoir plusieurs *Tons*, relativement aux sujets, que l'on traite & aux personnages qu'on fait parler. Et non seulement dans les divers genres & sur des sujets différens, mais dans le même genre & dans le même ouvrage, le style doit prendre, sans détonner, différentes modulations.

..... *Tristia mœstum*

Vultum verba decent ; iratum , plena minarum ;

Ludentem , lasciva ; severum , seria dictu.

Horac.

Ces règles de convenance ne se bornent pas aux sujets que l'on traite, elles s'étendent jusqu'aux personnes qu'on a dessein d'intéresser ou de persuader en écrivant ; & c'est dans ces rapports que les bienséances du style sont ce que l'art

d'écrire a de plus difficile & de plus essentiel : *Caput artis decere.* (Cic.)

Dans le même sens, le langage de la société a son *bon Ton* & son *mauvais Ton*. Le naturel dans la politesse, la délicatesse dans la louange, la finesse dans la raillerie, la légèreté dans le badinage, la noblesse & la grâce dans la galanterie, une liberté mesurée & décente dans le langage & les manières, & par dessus tout une attention imperceptible de distribuer à chacun ce qui lui est dû de distinctions & d'égards ; c'est là, par tout pays, ce que l'on peut appeler le *bon Ton* : le *mauvais Ton* est tout le contraire ; & jusques-là le *bon Ton* n'est autre chose que le bon goût mis en pratique. S'il est donc vrai qu'il y ait un bon goût reconnu par toutes les nations cultivées, il sembleroit que, pour s'assurer d'avoir le *bon Ton*, il suffiroit d'acquérir le bon goût. Mais malheureusement il n'en est pas ainsi ; & il y a des temps où le *bon Ton* n'a presque rien de commun avec le bon goût.

Les bienséances, qui sont les premiè-

res règles du bon goût, ne sont pas toujours celles du *bon Ton*. Il y a des indécentes dont la tournure est du *meilleur Ton* dans le monde, comme il y a des politesses du *Ton* le plus provincial.

Le *bon Ton*, dans ce qui s'appelle la bonne compagnie, est un système de convenances, qu'elle s'est fait à elle-même & qui lui est particulier. Il interdit en général une familiarité déplacée, & par conséquent tous les mots, tous les tours de phrase qui supposent, dans celui qui parle, la négligence des égards qu'il doit à la société. Rien n'est plus juste que cette loi, lorsqu'elle n'est pas trop sévère; mais quelquefois elle est minutieuse, & se ressent de la petitesse & de la vanité de l'esprit qui l'a faite. D'un autre côté, il consiste dans une aisance noble, qui marque, dans celui qui parle, un usage fréquent du monde; & cette aisance a ses degrés de réserve, de modestie, de liberté, de familiarité, qui distinguent, par des nuances, le *bon Ton* de l'inférieur, du supérieur, & de l'égal. Je me contenterai

Je vais d'en indiquer quelques exemples.

Lorsqu'un inférieur parle à un homme qualifié, ce n'est point par son nom ; c'est par sa qualité que l'usage veut qu'il l'appelle : & au contraire, lorsque les gens de qualité parlent entre eux, c'est rarement par leur qualité qu'ils s'appellent, c'est par leur nom ; ils trouveroient trop d'affectation à se renvoyer mutuellement leurs titres.

Dans le style même de la Tragédie, rien de plus en usage que de dire en parlant aux personnages les plus élevés, *Votre père, votre fils, votre sœur, votre mère* : & dans le monde, rien n'est de plus mauvais *Ton*. Si vous parlez d'une mère à sa fille, ou d'un fils à son père, ou d'un frère à sa sœur, le *bon Ton* veut que vous disiez : *Monsieur* un tel, *Madame* une telle, comme s'ils ne leur étoient rien.

L'on voit même des gens qui ne veulent pas être appelés *mon père* & *ma mère* par leurs enfans : *Monsieur* & *Madame* leur semblent moins ignobles, plus dis-

ingus. Mais y a-t-il rien de plus commun, de plus avili que ces appellations ? & les substituer aux noms sacrés de la nature, n'est-ce pas la plus ridicule des inventions de la vanité ?

Le *bon Ton* du supérieur est de questionner souvent. Le *bon Ton* de l'inférieur est de ne questionner jamais, ou le plus rarement possible.

Le privilège de l'égalité, de la familiarité, de la supériorité, est de parler à la seconde personne ; la déférence, le respect, la grande politesse veulent qu'on parle à la troisième. C'est un usage qui nous est venu d'Italie, avec l'*Excellence*, l'*Eminence*, & l'*Altesse*. En Allemagne, on a renchéri sur cette formule de politesse, en ajoutant le pluriel à la tierce personne, quoiqu'on ne parle qu'à un seul. *Que veulent-ils ? Qu'ordonnent-elles ?*

Parmi les gens qui ne sont pas très-familiers ensemble, la politesse la plus commune défend d'appeler par son nom celui à qui on adresse la parole directement & sans équivoque ; mais on affecte

de nommer celui à qui l'on veut faire sentir sa supériorité : cela est du *bon Ton*.

Si dans le monde on vous demande des nouvelles de votre femme , de vos enfans , de votre père ; si l'on vous parle de votre procès , de la perte que vous avez faite au jeu , de l'incendie de votre maison ; il est du *bon Ton* de répondre froidement , légèrement , & en peu de mots. Rien de plus ennuyeux pour les autres que de les occuper de soi. Toutes les questions qu'on vous fait sur vos intérêts personnels , sont des formules de politesse dont vous devez savoir ne jamais abuser : mais si l'on veut savoir la nouvelle du jour , ou une aventure plaisante , ou une anecdote scandaleuse ; étendez - vous tout à votre aise : les détails sont permis , ils sont même importans ; mais ayez soin de les choisir. Rien de commun , rien d'insipide , rien de triste & de languissant. La grace , la gaîté , la finesse piquante , le sel de l'enjouement , le sel plus vif encore d'un sérieux malin ; & , soit dans vos récits , soit dans vos

entretiens , une attention délicate à ne pas abuser de celle qu'on vous donne , & à ne l'occuper qu'autant que vous pouvez l'intéresser : ce sont là quelques-unes des règles du *bon Ton*.

Depuis la Cour jusqu'à la coterie la plus bourgeoise , la prétention du *bon Ton* s'étend. Tout le monde , il est vrai , convient que la Cour en est le modèle , mais , de proche en proche , on se flatte d'avoir pris le langage & les manières de ce grand monde. C'est le ridicule que Molière a joué tant de fois , sans avoir pu le corriger. Tel homme nous parle sans cesse du *Ton* de la bonne compagnie , qui passe sa vie dans la mauvaise ; telle femme se croit l'arbitre des bien-séances , avec qui jamais une femme décente n'a osé paroître en public.

Mais la Cour elle-même est-elle toujours un juge infailible , un modèle des convenances du langage ? Elle a un *Ton* qui la distingue , & qui est comme son symbole ; mais son *Ton* est aussi changeant que son esprit & que ses mœurs. Le *Ton*

d'une Cour galante & voluptueuse n'est pas le *Ton* d'une Cour guerrière ou dévote. Le *Ton* de la Cour de Henri III n'étoit pas le *Ton* de la Cour de Henri IV; &, à bien des égards, le *Ton* de la Cour de Louis XIV sous M^{me} de Montespan n'étoit pas le même que sous M^{me} de Maintenon. Ce règne cependant avoit pris un caractère de dignité qui se soutint, & qui fut véritablement un modèle de bienfiance.

Louis XIV, naturellement porté, par l'élévation de son ame, à tout ce qui étoit noble & décent, avoit perfectionné ce goût naturel dans la société des Mortemart, qui étoit l'école de l'esprit le plus épuré, le plus délicat, le plus aimable. De là cette politesse exquise, cette galanterie ingénieuse, dont il donna le *Ton* à sa Cour; & ce *Ton*, une fois donné, fut bientôt celui de la Ville. Ninon Lenclos l'avoit reçu de ses amans, M^{me} de Maintenon l'avoit pris dans le monde & chez Ninon même. Il s'altéra, sous la Régence; encore le retrouvoit-

on dans la liberté même des soupers dît Régent ; & le tour d'esprit de ce prince en étoit un précieux reste : mais les jolies femmes , qui égayoient ses soupers , ne laissoient pas d'être d'assez mauvais modèles des bienséances du langage ; & ce n'étoit pas dans leur société que Fontenelle en prenoit des leçons.

Dans une Cour polie , éclairée , élégante , le *bon Ton* sera comme la quintessence du bon goût ; mais pour le rendre inaltérable , il faut , au centre même de cette Cour , une société spirituelle & dominante , qui serve de modèle & qui donne l'exemple. Alors le soin de plaire & le désir de ressembler engagera le reste du grand monde à se former sur ce modèle ; & le *Ton* général de la Cour fera bon. Mais à moins d'un foyer où le goût s'épure & se conserve comme le feu sacré , & d'où il se répande & se communique , il n'est pas sûr de regarder le *Ton* même de la Cour comme une règle constamment bonne à suivre : car il peut arriver que la Cour soit diversement com-

posée; & si le bon esprit & le bon goût n'y font la loi, il est possible que le *bon Ton* n'y soit qu'une mode fantasque & passagère, qu'un caprice aura établi, & qu'un caprice fera changer.

Dans les états républicains, le mot de *bon Ton* est inconnu. Le *Ton* dominant, bon ou mauvais, est celui du grand nombre : il est l'expression du caractère national. De même, dans les monarchies où il n'y a d'autre Cour que ce qu'exige à la rigueur la dignité du Souverain & le service de sa personne, on ne s'aperçoit presque pas de la différence de *Ton* entre la Cour & le Public. C'est lorsque, pour le délassement & l'amusement des princes, il se forme autour d'eux une société nombreuse & agréablement oisive; c'est alors, dis-je, que la Cour se fait à elle-même un langage plus châtié, plus élégant, & plus exquis, ou seulement plus recherché. Il y avoit vraisemblablement un *bon Ton* à la Cour d'Auguste, aux soupers de Mécène; mais le *bon Ton* de la Cour d'Alexandre étoit le sien & celui de ses

lieutenans. César avoit formé son goût, son esprit, son langage à l'école des orateurs ; Alcibiade, à celle de Socrate & de Périclès son tuteur. On peut remarquer même qu'à mesure qu'une Cour est plus inoccupée, & a plus de loisir de se livrer à la recherche des objets d'agrément, son goût, plus cultivé, donne à son *Ton* plus d'élégance & de délicatesse.

En général, on doit s'attendre que lors même que le grand monde n'aura pas, du côté de l'esprit & du goût, assez d'avantages pour se distinguer par des agrémens qui ne soient qu'à lui seul, il ne laissera pas de vouloir se faire un langage qui lui soit propre ; & ce langage sera, comme ses livrées, une chose de fantaisie. De là toutes les singularités minutieuses & bizarres qu'on a vues érigées en lois du bel usage & en maximes du *bon Ton*.

Quel sera donc, au milieu de tant de variations & d'incertitudes, la règle du *bon Ton* pour un homme de Lettres ? La même que celle du goût ; l'exemple des hommes qui, de l'aveu de tout un siècle

de lumière, ont le mieux observé en écrivant les bienséances du langage. Ce n'étoit point une commère bel-esprit que Racine consultoit sur son style ; c'étoit Boileau, c'étoient les écrivains de Port-Royal. Malheur à lui s'il eût pris le *Ton* des précieuses de Rambouillet, toutes persuadées qu'elles étoient de leur suffisance infailible.

Les vrais modèles du *bon Ton*, c'est-à-dire, des grâces nobles, de l'élégance, de l'urbanité du langage, c'est Racine lui-même, c'est M^{me} de Sévigné, c'est M^{me} de Maintenon, c'est Hamilton, c'est La Bruyère, c'est Voltaire, dans ce qu'il a écrit à Paris avant sa vieillesse ; & si jamais leur *Ton* cessoit d'être celui du monde & de la Cour, il faudroit encore avoir le courage de s'en tenir à ces modèles.

Lorsqu'un écrivain fait parler des personnages dont le *Ton* est connu & distinctement décidé, il doit imiter leur langage : les originaux de Molière avoient droit de juger s'il les avoit bien copiés.

Mais hors de là, l'homme de Lettres a lui-même le droit d'examiner si le *Ton* de son siècle & du monde où il vit, est un bon modèle pour lui. C'est pour n'avoir pas eu cette attention ou ce discernement, què Voiture a gâté son style : c'est pour avoir eu le courage opposé à la complaisance de Voiture, que Pascal a donné au sien une bonté inaltérable : son secret fut d'éviter toute manière, & de donner toujours la préférence à l'expression la plus simple & au tour le plus naturel.

TRADUCTION. Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le *Traducteur*, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir la *Traduction*. Les uns pensent que c'est une folie de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent ; que le devoir du *Traducteur* est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, & de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme

s'il se fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez : ils veulent retrouver dans la *Traduction*, non seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, &, s'il est permis de le dire, l'air du climat & le goût du terroir.

Ceux-là semblent ne demander qu'un ouvrage utile ou agréable ; ceux-ci, plus curieux, demandent la production d'un tel pays & le monument d'un tel âge. La première de ces opinions est communément celle des gens du monde ; la seconde est celle des Savans. La délicatesse des uns, ne cherchant que des jouissances, non seulement permet que le *Traducteur* efface les taches de l'original, qu'il le corrige & l'embellisse, mais elle lui reproche, comme une négligence, d'y laisser des incorrections : au lieu que la sévérité des autres lui fait un crime de n'avoir pas respecté ces fautes précieuses, qu'ils se rappellent d'avoir vues, & qu'ils aiment à retrouver. Vous copiez un vase étrus-

que, & vous lui donnez l'élégance grè-
que ; ce n'est point là ce qu'on vous de-
mande & ce que l'on attend de vous.

Chacun a raison dans son sens. Il s'agit,
pour le *Traducteur*, de se consulter, & de
voir auquel des deux goûts il défère.
S'il s'éloigne trop de l'Original, il ne *tra-*
duit plus, il imite ; s'il le copie trop ser-
vilement, il fait une *Version*, & n'est
que Traducteur. N'y auroit-il pas un mi-
lieu à prendre ?

Le premier & le plus indispensable des
devoirs du *Traducteur* est de rendre la
pensée ; & les ouvrages qui ne sont que
pensés sont aisés à *traduire* dans toutes les
langues. La clarté, la propriété, la jus-
tesse, la précision, la décence sont alors
tout le mérite de la *Traduction*, comme
du style original : & si quelques-unes
de ces qualités manquent à celui-ci,
on fait gré au copiste d'y avoir suppléé.
Si au contraire il est moins clair ou moins
précis, on l'en accuse, lui ou sa langue.
Pour la décence, elle est indispensable,
dans quelque langue qu'on écrive. Rien

de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave & le plus noble des historiens, *traduit* en proverbes des halles. Mais jusques-là il n'est pas difficile de réussir, sur-tout dans notre langue, qui est naturellement claire & noble. Un homme médiocre a *traduit* l'*Essai sur l'entendement humain*, & l'a *traduit* assez bien pour nous, & au gré de Locke lui-même.

Mais si un ouvrage profondément pensé est écrit avec énergie, la difficulté de le bien rendre commence à se faire sentir : on chercheroit inutilement, dans la prose si travaillée de d'Ablancourt, la force & la vigueur du style de Tacite.

Quoique la brièveté donne toujours, sinon plus de force, au moins plus de vivacité à la pensée ; on ne l'exige de la langue du *Traducteur* qu'autant qu'elle en est susceptible ; & quoique le françois ne puisse atteindre à la concision du latin de Salluste, il n'est pas impossible de le *traduire* avec succès. Mais l'énergie est un caractère de l'expression si adhérent à la

pensée , que ce sera un prodige dans notre langue , diffuse & foible comme elle est en comparaison du latin , si Tacite est jamais *traduit*.

Ainsi , à mesure que , dans un ouvrage , le caractère de la pensée tient plus à l'expression , la *Traduction* devient plus épineuse. Or les modes que la pensée reçoit de l'expression sont la force , comme je l'ai dit , la noblesse , l'élévation , la facilité , l'élégance , la grâce , la naïveté , la délicatesse , la finesse , la simplicité , la douceur , la légèreté , la gravité , enfin le tour , le mouvement , le coloris , & l'harmonie : & de tout cela , ce qu'il y a de plus difficile à imiter n'est pas ce qui semble exiger le plus d'effort. Par exemple , dans toutes les langues , le style noble , élevé se *traduit* ; & le délicat , le léger , le simple , le naïf est presque *intraduisible*. Dans toutes les langues , on réussira mille fois mieux à *traduire* Cinna qu'une fable de La Fontaine ou qu'une épître de Voltaire , par la raison que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expression , &

n'ont pas les mêmes nuances. Ces nuances appartiennent sur-tout au langage de la société ; & rien n'est plus difficile à imiter, d'une langue à une autre, que le familier noble. Or c'est ce naturel exquis & pur qui fait le charme de ce qu'on appelle les ouvrages d'agrément. C'est là que le travail est plus précieux que la matière.

L'abondance & la richesse ne sont pas les mêmes dans toutes les langues. La nôtre, dans l'expression du sentiment & de la passion, est l'une des plus riches, & ne l'est pas encore assez. Dans les détails physiques, soit de la nature ou des arts, elle est plus pauvre & manque à tout moment, non pas de mots, mais de mots ennoblis. Cela vient de ce que nos poètes célèbres se sont plus exercés dans la Poésie dramatique que dans la Poésie descriptive. Aussi les combats d'Homère sont-ils plus difficiles à traduire dans notre langue que les belles scènes de Sophocle & d'Euripide ; les Métamorphoses d'Ovide, plus difficiles que ses Elégies ; les Géorgiques de Virgile, plus difficiles que l'Enéide ; & dans

celle-ci, les jeux célébrés aux funérailles d'Anchise, plus difficiles à bien rendre que les amours de Didon. A l'égard des Géorgiques, M. l'abbé de Lifle a vaincu la difficulté ; & c'est un coup de maître dans l'art d'écrire.

Dans le genre noble, dès que le mot d'usage, le terme propre n'est pas ennobli, le *Traducteur* n'a de ressource que dans la métaphore ou dans la périphrase : & quelle fatigue pour lui de suivre par mille détours, à travers les ronces d'une langue barbare, un écrivain qui, dans la sienne, marche dans un chemin droit, uni, parsemé de fleurs !

On peut voir à l'*art.* MOUVEMENS DU STYLE, ce que j'entends par-là. Ces mouvemens peuvent s'imiter dans toutes les langues, mais le tour de l'expression les rend plus ou moins vifs & plus ou moins rapides. Or la différence des tours est extrême d'une langue à une autre ; & surtout des langues où l'inversion est libre, à celles où les mots suivent timidement l'ordre naturel des idées.

On

On a dit tout ce qu'on a voulu sur l'inversion des langues anciennes ; on a cherché , on a trouvé des phrases où les mots transposés avoient par-là même plus d'analogie avec le trouble & le désordre de la pensée ; je le veux bien. Mais en général l'intérêt seul de flatter l'oreille ou de suspendre l'attention , décideoit de la place que l'on donnoit aux mots. Prenez des cartes numérotées , mêlez le jeu , & donnez-le moi à rétablir dans l'ordre indiqué par les chiffres ; voilà l'image très-fidèle du mélange des mots dans la construction des anciens. Or quelle assimilation peut-il y avoir entre une langue dans laquelle , pour donner plus de grâce , plus de finesse , ou plus de force au tour de l'expression , il est permis de transposer tous les mots d'une phrase , de les combiner à son gré ; & une langue où , dans le même ordre que les idées se présentent naturellement à l'esprit , les mots doivent être rangés ? Les ouvrages où la clarté fait le mérite essentiel & presque unique de l'expression , ne

perdront rien , gagneront même à ce rétablissement de l'ordre naturel : mais lorsqu'il s'agit d'agacer la curiosité du lecteur , d'exciter son impatience , de lui ménager la surprise , l'étonnement & le plaisir que doit lui causer la pensée , ou de séduire son oreille par les modulations d'un style harmonieux ; quelle comparaison , entre la ligne droite de la phrase françoise , & l'espèce de labyrinthe de la période des anciens !

Le *coloris* de l'expression tient à la richesse du langage métaphorique , & à cet égard chaque langue a ses ressources particulières. La différence tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue ; & comme , pour imiter avec chaleur les mouvemens de l'Eloquence , il faut participer au talent de l'orateur ; de même , & plus encore , pour imiter le *coloris* de la Poésie , il faut participer au talent du poète. Mais à l'égard de l'harmonie , ce n'est pas seulement une oreille juste & délicate qui la donne , elle doit être une des facultés de

la langue dans laquelle on écrit. Les italiens se vantent d'avoir d'excellentes *Traductions* de Lucrèce & de Virgile ; les anglois se vantent d'avoir une excellente *Traduction* d'Homère : quoi qu'il en soit du coloris, les italiens peuvent-ils se dissimuler combien, du côté de l'harmonie, leurs foibles *Traducteurs* sont loin de ressembler & à Lucrèce & à Virgile ? Pope lui-même, tout élégant & orné qu'il est, peut-il donner la plus foible idée de l'harmonie des vers d'Homère, s'il est vrai que les vers d'Homère soient au moins aussi harmonieux que les vers de Virgile ? Qu'a de commun le vers rythmique des italiens & des anglois avec l'hexamètre ancien ; avec ce vers dont le mouvement est si régulier, si sensible, si varié, si analogue à l'image ou au sentiment ; avec ce vers qui est le prodige de l'harmonie de la parole ?

Il n'y a pour les modernes, il le faut avouer, aucune espérance d'approcher jamais des anciens dans cette partie de l'expression, soit poétique, soit oratoire,

S ij

La prose de Turreil, de d'Olivet, celle de Bossuet lui-même, s'il avoit *traduit* ses rivaux, n'auroit pas plus d'analogie avec celle de Démosthène & de Cicéron, que les vers de Corneille & de Racine avec les vers de Virgile & d'Homère.

Quelle est donc alors la ressource du *Traducteur* ? De supposer, comme on l'a dit, que ces poètes, ces orateurs eussent écrit en françois, qu'ils eussent dit les mêmes choses ; & , soit en prose, soit en vers, de tâcher d'atteindre, dans notre langue, au degré d'harmonie, qu'avec une oreille excellente & beaucoup de peine & de soin, ils auroient donné à leur style.

C'est ici le moment de voir s'il est essentiel aux poètes d'être *traduits* en vers ; & la question, ce me semble, n'est pas difficile à résoudre.

Entre la prose poétique & les vers, nulle différence, que celle de l'harmonie. La hardiesse des tours & des figures, la chaleur, la rapidité des mouvemens, tout leur est commun. C'est donc à l'harmonie que la

question se réduit. Or quel est, dans notre langue, l'équivalent des vers anciens le plus consolant pour l'oreille ? N'est-ce pas le vers tel qu'il est ? Oui, sans doute ; & quoique la prose ait son harmonie, elle nous dédommage moins. Il y a donc, tout le reste égal, de l'avantage à *traduire* en vers, des vers même d'une mesure & d'un rythme tout différent. Mais cette différence de rythme & l'extrême difficulté de suivre son modèle à pas inégaux & contraints, cette difficulté d'être en même temps fidèle à la pensée & à la mesure, rend le succès si pénible & si rare, qu'on pourroit assurer que, dans tous les temps, il y aura plus de bons poètes que bons *Traducteurs* en vers.

Cependant le moyen, dit-on, de supporter la *Traduction* d'un poète en prose ? Eh quoi ! seroit-ce donc un chose si rebutante que de lire en prose harmonieuse un ouvrage plein de génie, d'imagination, & d'intérêt, qui seroit un tissu d'événemens, de situations, de tableaux touchans ou terribles, où la nature seroit

peinte, & dans les hommes & dans les choses, avec ses plus vives couleurs ? Je ne veux pas disputer à nos vers les charmes qu'ils ont pour l'oreille ; mais sans ce nombre de syllabes périodiquement égal, ces repos & ces consonnances, l'expression noble, vive, & juste de la pensée & du sentiment, ne peut-elle plus nous frapper d'admiration & de plaisir ?

Parlons vrai : il est des poèmes dont le mérite éminent est dans la mélodie : ceux-là tombent, si le prestige du vers ne les soutient ; car dès que l'ame est oisive, l'oreille veut être charmée. Mais prenez les morceaux touchans ou sublimes des anciens, & *traduisez* - les seulement, comme a fait Brumoi, en prose simple & décente ; ils produiront leur effet. Je prends cet exemple dans le dramatique ; & c'est réellement le genre qui se passe le mieux du prestige des vers, parce qu'il est intéressant & d'une chaleur continue. Mais, par la raison contraire, on doit désirer que l'Epopée & le Poème didactique soient *traduits* en vers. Les scènes

touchantes de l'*Iliade* se soutiennent dans la prose même de madame Dacier ; mais les descriptions , les combats auroient besoin , dans notre langue , d'être *traduits* , comme en anglois , par un Pope , ou par un Voltaire.

En général , le succès de la *Traduction* tient à l'analogie des deux langues , & plus encore à celle des génies de l'auteur & du *Traducteur*. Boileau disoit de Dacier , *Il fuit les grâces , & les grâces le fuient*. Quel malheur pour Horace d'avoir eu pour *Traducteur* le plus lourd de nos écrivains ! La prose de Mirabeau , toute froide qu'elle est , n'a pu éteindre le génie du Tasse ; mais elle a émouffé la gaité piquante de l'Arioste , elle a terni toutes les fleurs de cette brillante imagination. C'étoit à La Fontaine ou à Voltaire de *traduire* le poème de *Roland furieux*.

Tout homme qui croit savoir deux langues , se croit en état de *traduire*. Mais savoir deux langues assez bien pour *traduire* de l'une à l'autre , ce seroit être en

état d'en saisir tous les rapports, d'en sentir toutes les finesſſes, d'en apprécier tous les équivalens ; & cela même ne ſuffit pas : il faut avoir acquis par l'habitude la facilité de plier à ſon gré celle dans laquelle on écrit ; il faut avoir le don de l'enrichir ſoi-même, en créant, au beſoin, des tours & des expreſſions nouvelles ; il faut avoir ſur-tout une ſagacité, une force, une chaleur de conception preſque égale à celle du génie dont on ſe pénètre, pour ne faire qu'un avec lui, en ſorte que le don de la création ſoit le ſeul avantage qui le diſtingue : & dans la foule innombrable des *Traducteurs*, il y en a bien peu, il faut l'avouer, qui fuſſent dignes d'entrer en ſociété de penſée & de ſentiment avec un homme de génie. Madame La Fayette comparoit un ſot *Traducteur* à un laquais que ſa maîtreſſe envoie faire un compliment à quelqu'un. *Plus le compliment eſt délicat, diſoit-elle, plus on eſt sûr que le laquais ſ'en tire mal.* Preſque toute l'antiquité à eu de pareils interprètes : mais

c'est encore plus sur les poètes que le malheur est tombé, par la raison que les finesſes, les délicateſſes, les grâces d'une langue ſont ce qu'il y a de plus difficile à rendre; & que, par une ſingularité remarquable, preſque tout ce qui nous reſte en proſe de l'antiquité ſe réduit à l'éloquence & au raisonnement, deux genres d'écrire ſérieux & graves, dont les beautés ſolides peuvent paſſer dans toutes les langues ſans trop ſouffrir d'altération, comme ces liqueurs pleines de force qui ſe transportent d'un monde à l'autre ſans perdre de leur qualité, tandis que des vins délicats & fins ne peuvent changer de climat.

Mais une image plus analogue ſera mieux ſentir ma penſée. On a dit de la *Traduction* qu'elle étoit comme l'envers de la tapifferie: cela ſuppoſe une induſtrie bien groſſière & bien mal-adroite. Faisons plus d'honneur au copiſte, & accordons-lui en même temps l'adreſſe de bien ſaiſir le trait & de bien placer les couleurs: s'il a le même aſſortiment de nuances que

l'artiste original, il fera une copie exacte, à laquelle on ne désirera que le premier feu du génie ; mais s'il manque de demi-teintes, ou s'il ne sait pas les former du mélange de ses couleurs, il ne donnera qu'une esquisse, d'autant plus éloignée de la beauté du tableau, que celui-ci sera mieux peint & plus fini. Or la palette de l'orateur, de l'historien, du philosophe, n'a guère, si j'ose le dire, que des couleurs entières, qui se retrouvent par-tout : celle du poète est plus riche en nuances ; & ces nuances, le plus souvent, sont exclusivement données à la langue dans laquelle il a composé. J'ai presque dit avec laquelle il a pensé ; car l'idée, en naissant, cherche le mot qui doit la rendre ; & s'il lui manque, elle s'éteint.

TRAGÉDIE. Lorsqu'on a lu ces beaux vers de Lucrèce :

*Suave, mari magno, turbantibus æquora ventis,
E terrâ magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,*

Sed quibus ipse malis carcas quia cernere suave est (a):

on croit avoir trouvé dans le cœur humain le principe de la *Tragédie* ; mais on se trompe. Il est bien vrai que l'homme se plaît naturellement à s'effrayer d'un danger qui n'est pas le sien , & à s'affliger en simple spectateur sur le malheur de ses semblables. Il est vrai aussi que la joie secrète d'être à l'abri des maux dont il est témoin , peut contribuer par réflexion au plaisir que lui cause le spectacle de l'infortune. Mais d'abord les enfans , qui ne font certainement pas cette réflexion , ont un plaisir très-vif à être émus de crainte & de pitié par des récits terribles & touchans : ce plaisir n'est donc pas , dans la simple nature , l'effet d'un retour sur soi-même. De plus , si

(a) « Lorsque les vents soulèvent la vaste mer , il est doux de contempler du rivage le travail & le danger d'autrui : non que ce soit un plaisir de voir son semblable dans la souffrance ; mais parce qu'il est doux de se dire à soi-même : Voilà des maux dont je suis exempt ».

la vue du danger ou du malheur d'autrui nous étoit agréable , comme le dit Lucrèce , par la comparaison de nous-mêmes avec celui que nous voyons dans le péril ou la souffrance , plus sa situation seroit affreuse , plus nous aurions de plaisir à n'y être pas ; la réalité nous en seroit encore plus agréable que l'image ; & dans l'image , plus l'illusion seroit forte , plus le spectacle nous seroit doux. Or il arrive au contraire que , si l'image est trop ressemblante & le spectacle trop horrible , l'ame y répugne , & ne peut le souffrir. (*Voyez* ILLUSION.) Enfin si la joie de se voir exempt des maux auxquels on s'intéresse faisoit le charme de la compassion , plus le péril seroit loin de nous , plus le plaisir seroit pur & sensible : rien de plus rassurant en effet que la différence de celui qui souffre avec celui qui voit souffrir ; rien de plus effrayant au contraire que les rapports d'âge , de condition , de caractère de l'un à l'autre : & cependant il est certain que plus l'exemple nous touche de près , par

les rapports du malheureux avec nous-mêmes , plus l'intérêt qui nous y attache a pour nous de force & d'attrait. Ce n'est donc pas , comme le dit Lucrèce , par réflexion sur nous-mêmes que nous aimons à nous effrayer , à nous affliger sur autrui.

Principe de la Tragédie. Le vrai plaisir de l'ame , dans ses émotions , est essentiellement le plaisir d'être émue , de l'être vivement , sans aucun des périls dont nous avertit la douleur. Ainsi , la sûreté personnelle , *tui sine parte pericli* , est bien une condition sans laquelle le spectacle *tragique* ne seroit pas un plaisir ; mais ce n'est pas la cause du plaisir qu'on y éprouve : il naît de l'attrait naturel qui nous porte à exercer toutes nos facultés & du corps & de l'ame , c'est à dire , à nous éprouver vivans , intelligens , agissans , & sensibles. C'est cet exercice modéré de la sensibilité naturelle , qui rend les enfans si avides du merveilleux qui les effraye ; c'est ce qui fait courir une populace grossière au lieu du sup-

plice des criminels ; c'est ce qui fait chérir à quelques nations les combats d'animaux & de gladiateurs , ou des spectacles horriblement *tragiques* ; c'est ce qui entraîne des nations plus douces , plus sensibles , ou , si l'on veut , plus foibles , au théâtre des passions ; c'est , en un mot , ce qui fait le charme de la Poésie de sentiment.

Mais peu de sentimens sont assez pathétiques pour animer un long poème. La joie ou la volupté peut animer une chanson ; la tendresse peut animer une idylle ou une élégie ; l'indignation , une satire ; l'enthousiasme , une ode ; l'admiration , par intervalles , peut suppléer , dans l'Epopée & même dans la *Tragédie* , à un intérêt plus pressant. Mais le vrai , le grand pathétique est celui de la terreur & de la pitié : ces deux sentimens ont sur tous les autres l'avantage de suivre le progrès des événemens , de croître à mesure que le péril augmente , de presser l'âme par degré , jusqu'au terme de l'action ; au lieu que , par exemple , l'admiration & la joie naissent dans toute

leur force , & s'affoiblissent presque en naissant.

Essence de la Tragédie. Le double intérêt de la terreur & de la pitié doit donc être l'ame de la *Tragédie*. Pour cela , il est de l'essence de ce spectacle , 1°. de nous présenter nos semblables dans le péril & dans le malheur ; 2°. de nous les présenter dans un péril qui nous effraye , & dans un malheur qui nous touche ; 3°. de donner à cette imitation une apparence de vérité qui nous séduise & nous persuade assez pour être émus comme nous nous plaçons à l'être , jusqu'à la douleur exclusivement. De là toutes les règles sur le choix du sujet , sur les mœurs & les caractères , sur la composition de la fable , & sur toutes les vraisemblances du langage & de l'action.

Du sujet. L'homme tombe dans le péril & dans le malheur par une cause qui est *hors de lui* , ou *en lui-même*. *Hors de lui* , c'est sa destinée , sa situation , ses devoirs , ses liens , tous les

accidens de la vie , & l'action qu'exercent sur lui les dieux , la nature , les hommes : de ces causes , les plus *tragiques* sont celles que le malheureux chérit , & dont il n'avoit lieu d'attendre que du bien. *En lui-même* , c'est sa foiblesse , son imprudence , ses penchans , ses passions , ses vices , quelquefois ses vertus : de ces causes , la plus seconde , la plus pathétique , & la plus morale , c'est la passion combinée avec la bonté naturelle.

Deux systèmes de Tragédie. Cette distinction des causes du malheur , ou *hors de nous* , ou *en nous-mêmes* , fait le partage des deux systèmes de *Tragédie* , ancien & moderne ; & d'un coup-d'œil , on y peut voir les caractères de l'un & de l'autre , leurs différences , leurs rapports , les genres propres à chacun d'eux , & tous les genres mitoyens qui résultent de leur mélange.

Système ancien. Sur le Théâtre ancien , le malheur du personnage intéressant étoit presque toujours l'effet d'une cause étrangère ; & lorsqu'il y avoit de
sa

la faute par imprudence, foiblesse, ou passion, comme dans *Œdipe*, *Hécube*, *Phèdre*, &c. ; le poète avoit soin de donner à cette cause une cause première, comme la destinée, la colère des dieux ou leur volonté sans motif, en un mot la fatalité ; & cela, dans les sujets même qui semblent les plus naturels. Par exemple, si *Agamemnon* étoit assassiné en arrivant dans son palais, un dieu l'avoit prédit, & le poète ne manquoit pas de faire annoncer par *Cassandre* que telle étoit la destinée de ce malheureux fils d'*Atrée* & de *Tantale* : de même si les fils d'*Œdipe* se déclaroient une guerre impie, c'étoit l'effet inévitable des imprecations de leur père ; & les poètes avoient grand soin d'en avertir les spectateurs.

Dans les sujets tirés du Théâtre des grecs ou de leur histoire fabuleuse, ce même dogme a été reçu sur tous les Théâtres du monde. *Oreste*, condamné par un dieu à tuer sa mère, &, pour ce crime

inévitable, tourmenté par les Euménides, n'est guère moins intéressant pour nous que pour les athéniens ; car la vraisemblance & l'effet théâtral n'exigent pas que l'on croie à la fiction , mais qu'on y adhère : & c'est à quoi se sont mépris les spéculateurs , qui , de leur cabinet , ont voulu régler le Théâtre.

Les poètes ont mieux jugé du pouvoir de l'illusion , & de la facilité qu'on a toujours à déplacer les hommes : ils ont pris les sujets des grecs ; fait du Théâtre de Paris le Théâtre d'Athènes ; ressuscité Mérope , Œdipe , Iphigénie , Oreste ; rétabli sur la scène le culte , les mœurs , les usages antiques , avec toutes les circonstances des lieux , des hommes , & des faits ; & les françois , à ce spectacle , sont devenus athéniens. Ainsi , nous avons vu revivre l'ancienne *Tragédie* avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant , de plus terrible , mais avec une plénitude & une continuité d'action , une gradation d'intérêt , un enchaînement de situations ,

un développement de mœurs, de sentimens, de caractères, un art & des ressorts inconnus aux anciens.

Cependant comme cette source n'étoit pas inépuisable, & que de nouvelles circonstances indiquoient de nouveaux moyens, le génie a tenté de s'ouvrir une autre carrière.

Système moderne. Les anciens, à côté du système de la fatalité, donné par la religion & par l'histoire de leur pays, avoient, comme nous, le système des passions actives, donné par la nature; ils l'ont employé quelquefois, comme dans *l'Eleâtre* & dans le *Thyeste*: mais soit qu'il leur parût moins imposant, moins pathétique, soit qu'il ne s'accordât pas si bien avec la forme, les moyens, & l'intention de leur théâtre, ils l'avoient négligé. Les Modernes s'en sont saisis: ils ont fait de la *Tragédie*, non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs & des crimes de l'homme esclave de ses passions. Dès lors le ressort de

l'action *tragique* a été dans le cœur de l'homme , & tel est le nouveau système dont Corneille est le créateur.

Subdivision des deux systèmes. Mais chacun de ces deux systèmes se subdivise en divers genres.

Chez les grecs , il y avoit quatre sortes de *Tragédie* , l'une pathétique , l'autre morale , & l'une & l'autre simple ou implexe. La *Tragédie* morale se terminoit , au gré de la loi , par le succès des bons & par le malheur des méchants. La *Tragédie* pathétique se terminoit au contraire par le malheur du personnage intéressant , c'est à dire , naturellement bon & digne d'un meilleur sort : Aristote vouloit qu'il eût contribué à son malheur par quelque faute involontaire ; mais , dans le système ancien , cet adoucissement n'est constamment fondé ni en raisons ni en exemples. La *Tragédie* simple étoit celle qui n'avoit point de révolution décisive , & dans laquelle les choses suivoient un même cours , comme dans le *Thyeste* : celui qui méditoit de se venger , se venge ;

celui qui, dès le commencement, étoit dans le péril & le malheur, y succombe, & tout est fini. Dans cette espèce de fable, il y a des momens où la fortune semble changer de face; & ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques; mais elles ne décident rien. Dans la fable implexe, il y a révolution ou changement de fortune; & la révolution est simple, ou double en sens contraire. (*Voyez RÉVOLUTION.*) Voilà toutes les formes de la *Tragédie* ancienne; & l'on voit que les différences ne sont que dans l'événement & dans la façon de l'amener. Aristote distingue aussi les fables dont les incidens viennent du dehors, & les fables dont les incidens naissent du fond du sujet; mais par le fond du sujet, il entend les circonstances de l'action, & non les mœurs des personnages: aussi dit-il expressément que la *Tragédie* n'agit point pour imiter les mœurs, qu'elle peut même s'en passer; & tout ce qu'il demande pour émouvoir, c'est un personnage sans caractère, mêlé de vices &

de vertus , ou , si l'on veut , sans vertus & sans vices , qui ne soit ni méchant ni bon , mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire ; & en effet c'en étoit assez dans le système des Anciens.

Quand les Modernes ont employé le système des passions , tantôt ils l'ont réduit à sa simplicité , & tantôt ils l'ont combiné avec celui de la destinée : de là les divers genres de la *Tragédie* nouvelle.

Lorsque , dès l'avant-scène jusqu'au dénouement , la volonté , la passion , ou la force des caractères agit seule & par elle-même , produit les incidens & les révolutions , noue , enchaîne , & dénoue l'action théâtrale ; c'est le système des modernes dans toute sa simplicité , & ce genre se subdivise en trois. Le premier est celui où le personnage intéressant fait son malheur soi-même , comme Roxane & le fils de Brutus ; le second est celui où le caractère intéressant est aux prises avec des méchans , & qu'il est menacé d'en être la victime , comme Britannicus ,

comme Zopire & ses enfans ; le troisième est celui où, sans le concours des méchans , le personnage intéressant est malheureux par la situation pénible & douloureuse où le réduit le contraste de ses devoirs & de ses penchans , ou de deux intérêts contraires , & par la violence qu'il se fait à lui-même , ou qu'on fait à sa volonté , mais avec un droit légitime , comme dans le *Cid* , dans *Inès* , dans *Zaïre*.

Si la violence vient du dehors , soit des dieux , soit de la fortune , soit d'un pouvoir irrésistible ; ces incidens , étrangers aux mœurs des personnages qui sont en scène , rentrent dans l'ordre de la fatalité : mais ce genre , approchant de celui des grecs , ne laisse pas d'être plus fécond , en ce qu'il déploie tous les efforts du cœur humain , & qu'il établit sur la scène le combat le plus douloureux entre la nature & la destinée , entre la passion qui veut être libre & la fatale nécessité qui l'enchaîne & lui fait la loi.

A présent, si l'on considère que ces divers genres peuvent se réunir dans le même sujet & se combiner dans une même fable, comme je l'ai fait observer dans l'*Iphigénie en Aulide*, & comme on peut le voir dans la *Sémiramis*; qu'il est du moins très-naturel que le mobile soit dans la passion, & l'obstacle dans la fortune; qu'il est même rare que l'action soit assez simple pour n'avoir qu'un ressort; que, dans le concours de divers caractères intéressés à l'événement, chacun d'eux étant passionné & naturellement bon, ou méchant, ou mixte, ce n'est plus une passion qui agit, mais une foule de passions contraires, & chacune selon le naturel du personnage qu'elle anime, du rapport d'âge, de rang, & de qualités respectives, comme du fils au père & du sujet au roi; si, dans ce choc, on fait concourir les droits du sang & de l'hymen, de l'amour & de l'amitié, de la nature & de la patrie, &c.; on sera étonné de la fécondité que les mœurs

donnent à l'action, & l'on aura de la peine à concevoir que les anciens les aient comptées pour si peu de chose.

Avantages du système ancien. Ce n'est pourtant pas sans raison que les anciens avoient préféré le système de la fatalité. 1°. Il étoit le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion & de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, & jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit ? C'est ce dogme que les stoïciens enseignoient, & que Sénèque a exprimé en deux mots, *Volentem ducunt fata, nolentem trahunt* ; c'est cette déplorable condition de l'homme, que l'Œdipe françois expose en si beaux vers.

Misérable Vertu, don stérile & funeste,
Toi, par qui j'ai tissé des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister.
Je tombois dans le piège en voulant l'éviter.
Un dieu plus fort que moi m'entraînoit dans le crime;

Sous mes pas fugitifs il creusoit un abîme ;
Et j'étois , malgré moi , dans mon aveuglement ,
D'un pouvoir inconnu l'esclave & l'instrument.
Voilà tous mes forfaits : je n'en connois point d'autres.
Impitoyables Dieux , mes crimes sont les vôtres ,
Et vous m'en punissez !

Ainsi , l'innocence , confondue avec le crime par le caprice aveugle & tyrannique de l'inflexible Destinée, est sans cesse exposée sur le Théâtre ancien à la compassion des hommes asservis sous la même loi. L'autre de Polyphème , où Ulysse & ses compagnons voyoient tous les jours dévorer quelqu'un de leurs amis , & attendoient leur tour en frémissant , est le symbole du Théâtre d'Athènes. C'est là sans doute le *Tragique* le plus fort , le plus terrible , le plus déchirant , & celui qui , dans tous les temps , fera verser le plus de larmes.

2°. Il étoit plus facile à manier. Les dieux agissent comme bon leur semble : la destinée est impénétrable & ne rend point compte de ses décrets : au lieu que la nature en action est soumise à ses pro-

pres lois , & que ces lois nous sont connues. La balance de la volonté a ses poids & ses contre-poids : le flux & le reflux des passions, leurs accès, leurs relâches & leurs révolutions, leur choc & le degré de force qui décide de l'ascendant, tout a sa règle au dedans de nous-mêmes ; & un coup-d'œil sur les combinaisons que je viens d'indiquer en parlant des mœurs, fera sentir la difficulté de mettre chaque pièce de cette machine à sa place, & de lui donner le degré de ressort & d'activité qu'elle doit avoir. Que l'on compare le mécanisme de l'*Œdipe* de Sophocle ou de l'*Oreste* d'Euripide, avec celui de *Polyeucte*, de *Britannicus*, ou d'*Alzire* ; & l'on verra combien les grecs devoient être à leur aise avec la destinée & la fatalité.

Rien de plus *tragique* sans doute que de voir un ami, sans le savoir, tuer son ami ; un fils, son père ; une mère, son fils ; un fils, sa mère : j'en conviens avec Aristote. Rien de plus effrayant que la situation du malheureux, qui, par erreur,

va répandre un sang qui lui est cher. Corneille ne voyoit rien de pathétique dans la situation de Mérope & d'Iphigénie , l'une allant immoler son fils , l'autre, son frère ; & Corneille étoit dans l'erreur. « Ce frère , disoit-il , & ce fils leur étant inconnus , ils ne peuvent être pour elles qu'ennemis ou indifférens ». Mais si Mérope ou Iphigénie ne connoissent pas le crime qu'elles vont commettre , le spectateur en est instruit ; & par un pressentiment du désespoir où seroit une mère qui auroit immolé son fils , une sœur qui auroit tué son frère , on frémit pour elle de son erreur & du coup qu'elle va frapper.

A plus forte raison , rien de plus intéressant que la situation d'un tel personnage , si le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis.

Mais à la place d'une erreur involontaire ou d'une nécessité inévitable , que l'on mette la passion ; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'intérêt avec des crimes bien moins horribles , pour faire

plaindre , par exemple , le meurtrier de Zaïre , ou l'indigne fils de Brutus ? Il est des crimes que , dans l'emportement , un homme naturellement bon peut commettre ; chacun de nous , dans un accès de passion , en est capable ; & c'est ce qui nous fait chérir encore & plaindre ceux qui les ont commis. Mais si le crime révolte la nature , la passion même la plus violente ne suffit pas pour l'excuser : un parricide n'est pas seulement un homme passionné , c'est un monstre ; ce monstre ne peut nous toucher. Il y a plus : on ne pardonne à la passion la simple cruauté que dans un mouvement soudain , rapide , involontaire ; la cruauté préméditée rend le criminel odieux , quelque passionné qu'il soit. Nulle difficulté au contraire dans les sujets où la fatalité domine : Hercule , rendu furieux par la haine de Junon , tue ses enfans & sa femme ; Oreste , forcé d'obéir à un dieu , assassine sa mère , & pour ce crime inévitable il est livré aux Euménides ; Hercule & Oreste sont intéressans , & d'autant plus que leur action

est plus atroce. Il en est de même de l'erreur d'Œdipe. Toute l'indignation se rejette sur les dieux, la compassion reste aux hommes. Le pathétique de l'action ne se réduit pas à la catastrophe : le crime peut être annoncé ; & si l'on voit de loin l'inexorable destinée se complaire à dresser les pièges , à creuser , à cacher l'abîme où le malheureux doit tomber , l'y attirer ou l'y conduire , l'y pousser elle-même & l'y précipiter ; plus ce prodige de méchanceté nous est odieux , & plus nous devient cher celui qui en est la victime. Voilà pourquoi , entre tous les sujets , Aristote préfère ceux où le crime seroit le plus atroce , s'il étoit volontaire & libre.

3°. Le système des anciens étoit plus favorable à la grandeur de leurs théâtres & à la pompe solennelle des spectacles qu'on y donnoit. Ces spectacles faisoient partie des fêtes où toute la Grèce accouroit ; il falloit donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude assemblée , & que le théâtre fût proportionné à ce cercle immense de spectateurs. Mais une

scène spacieuse demandoit une action grande & forte, où tout fût peint comme dans un tableau destiné à être vu de loin : & c'est à quoi le système de la fatalité s'accommodoit mieux que le nôtre ; car en faisant venir du dehors les événemens *tragiques*, il simplifioit tout, & ne laissoit à l'action théâtrale que des masses à présenter. La peinture des passions, dont tous les détails nous enchantent, n'auroit eu là aucun relief : ces touches délicates, ces reflets, ces nuances, ces développemens, si précieux pour nous, auroient été perdus ; & au contraire, des traits de force, qui, vus de près, seroient sur nous des impressions trop douloureuses, adoucis par la perspective, n'avoient de pathétique que ce qu'il en falloit pour l'âme des athéniens. C'est sur leur théâtre que Philoète devoit paroître couvert de lambeaux, se traînant, se roulant par terre, & rugissant de douleur ; c'est là qu'Œdipe devoit paroître, les yeux crevés, versant sur ses enfans des gouttes de sang au lieu

de larmes ; qu'Oreste , poursuivi par les Furies , devoit tomber dans les convulsions , & demander à sa sœur Electre qu'elle essuyât l'écume de ses lèvres ; c'est là que le supplice de Prométhée , les tourmens d'Hercule , & les fureurs d'Ajax étoient en proportion avec la grandeur du spectacle.

4°. Ce système remplissoit mieux l'objet religieux , politique , & moral que l'on se proposoit alors. Il est évident , quoi qu'en dise Aristote , que le caractère de l'action *tragique* prenoit trop sur la liberté ; & soit que le personnage intéressant ressemblât par son caractère à l'agneau docile & timide qui se laisse mener à l'autel , ou au taureau fougueux qui se débat sous le couteau du sacrificateur , l'événement n'en étoit pas moins l'accomplissement d'un décret qui décidoit du sort de l'homme ; & quel que fût l'instrument du malheur , & quelle qu'en fût la victime , l'un & l'autre étoient sous l'empire de l'inflexible nécessité. Par-là l'objet poétique étoit rempli : *car la terreur*

nous

vous vient, dit Aristote, *de la possibilité que nous voyons à ce qu'un malheur semblable nous arrive ; & la pitié nous vient de l'indignité de ce malheur , qui nous semble peu mérité.* Mais où étoit le but moral ? où étoit le fruit de l'exemple ? De ce qu'Œdipe a tué son père sans le savoir , & qu'il a épousé sa mère , quelle conséquence tirer ? que c'est un crime horrible d'exposer ses enfans. Mais avant que Jocaste eût exposé le sien , son sort lui avoit été prédit. Dans cet exemple , le malheur n'est donc pas la suite du crime. Œdipe a été imprudent : un homme , dit-on , menacé de tuer son père & d'épouser sa mère , auroit dû ne pas voyager , n'avoir de querelle avec personne , & ne se marier jamais. Mais ceux qui raisonnent si bien ont oublié que , dans le système des grecs , la destinée étoit inévitable , & qu'il étoit dans celle d'Œdipe de faire tout ce qu'il a fait.

Il est donc vrai , comme l'a reconnu Marc-Aurèle , que le but moral , religieux , & politique de la Tragédie an-

cienne , étoit de frapper les esprits de l'ascendant de la destinée , afin d'accoutumer les hommes aux événemens de la vie , de les y résigner d'avance , & de les rendre patiens , courageux , & déterminés. Cette habitude , donnée à un peuple , de tout voir sans étonnement & de tout souffrir sans foiblesse , étoit favorable aux mœurs publiques ; & quant à ce qui pouvoit résulter , dans le détail des mœurs privées , du système de la nécessité , les poètes s'en inquiétoient peu : c'étoit aux lois à y pourvoir.

A l'avantage de former , dans un Etat républicain exposé aux plus grands revers , une masse d'hommes préparés à tout & résolu à tout , se joignoit celui de leur faire voir que tous les hommes étoient égaux sous l'empire de la destinée ; que les plus élevés étoient sujets à l'imprudence & à l'erreur ; que les dieux se jouoient des rois ; que tout ce qui flatte l'orgueil étoit fragile & périssable ; & que les plus grandes calamités & les plus grands crimes étant réservés

aux Souverains , il étoit également insensé d'aspirer à l'être , & de souffrir qu'il y en eût. C'est ce qu'il étoit important d'inculquer à des peuples libres.

Voilà les raisons de préférence qui avoient décidé les Anciens en faveur du système de la fatalité. Mais puisque ce système avoit tant d'avantages, pourquoi nous en être éloignés ? Est-ce pour écarter l'idée d'une destinée injuste , d'une aveugle nécessité ? Nullement ; & l'on voit assez que , tant que les Modernes ont pu tirer de ce système des spectacles intéressans , ils ne s'en sont pas fait scrupule. Est-ce que , l'opinion ayant changé , la vraisemblance & l'intérêt des anciennes fables seroient perdus pour nous ? Encore moins : l'illusion supplée à la croyance. Les sujets les plus pathétiques de notre Théâtre sont pris du Théâtre des grecs. L'Œdipe , l'Oreste , la Phèdre , les deux Iphigénies , la Mérope , le Philoctète , &c. , réussiront dans tous les temps & chez tous les peuples du monde.

Mais si ce n'a pas été pour rendre la

Tragédie plus morale ou plus intéressante qu'on en a fait un nouveau système, qu'est-ce donc qui l'a introduit? Le cours naturel des choses, un nouvel ordre de circonstances, la difficulté qu'éprouvoit l'art à s'accommoder des anciens sujets, leur épuisement, des avantages d'une autre espèce que l'on croyoit trouver dans le système des passions.

Avantages du nouveau système. Voyez d'abord dans l'article POÉSIE, combien l'histoire fabuleuse des grecs, leur religion & leurs mœurs étoient favorables à leur système, & combien ce qui leur étoit propre est étranger par-tout ailleurs.

Les spectateurs, comme je l'ai dit, se dépaysent aisément; mais l'illusion qui les entraîne tient elle-même aux convenances, & ce système religieux des grecs ne peut convenir qu'aux sujets qu'il a consacrés. Il n'eût donc jamais fallu sortir de leur histoire fabuleuse; & dans ce cercle, le génie *tragique* se fût trouvé trop à l'étroit.

Il est bien vrai que, dans tous les

temps & chez tous les peuples du monde, on semble reconnoître dans la fortune, & dans ce qu'on appelle le hasard des événemens, une espèce de fatalité, & que par conséquent il étoit possible d'inventer des sujets où tout fût conduit par le sort ou par des causes inévitables; mais des accidens sans rapports, sans liaison de l'un à l'autre, aussi dénués de vraisemblance que de vérité, n'ayant pour eux ni l'opinion réelle ni la tradition fabuleuse, auroient manqué de consistance & d'autorité sur la scène, & n'auroient pas été assez évidemment l'effet d'une puissance tyrannique, attachée à rendre les hommes ou coupables ou malheureux, pour que de ces spectacles du malheur & du crime, on reçût la même impression de terreur dont les grecs se sentoient frappés, & dont leur système religieux nous frappe encore nous-mêmes dans les sujets où il est empreint.

Cet amas d'incidens fortuits, dont il n'y a rien à conclure, ont pu occuper nos aïeux à la renaissance des Lettres;

& quand ni l'esprit, ni le goût, ni le jugement même n'étoient formés, on en faisoit sur tous les théâtres de l'Europe des comédies sans comique, des *Tragédies* sans intérêt. La curiosité, la surprise étoient les seules émotions qu'on éprouvoit à ces spectacles; mais ne connoissant rien de mieux, on croyoit voir le mieux possible.

Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle source d'événemens *tragiques*, aussi intéressans dans leurs causes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri universel; & l'Europe moderne reconnut la *Tragédie* qui lui étoit propre.

L'homme libre sous un dieu juste, qui permettoit le mal sans en être la cause, l'homme en proie à ses passions, en butte à celles de ses semblables, & rendu malheureux par lui-même ou par eux, devint l'objet de la *Tragédie* & le nouveau spectacle affligeant & terrible dont elle frappa les esprits.

Or les avantages de ce nouveau sys-

tême font d'être plus fécond , plus universel , plus moral , plus propre à la forme & à l'étendue de nos théâtres , plus susceptible de tout le charme de la représentation.

1°. *Plus fécond* , parce qu'il met en jeu tous les ressorts du cœur humain , qu'il en fait les mobiles de l'action théâtrale , qu'il donne lieu aux développemens de toutes les passions actives , que de leur mélange il compose des caractères pleins d'énergie & de chaleur , que de leurs contrastes il tire des situations variées à l'infini , que de leurs combats il fait naître une foule de mouvemens qui étoient inconnus aux Anciens.

Non seulement la passion agite l'âme , mais elle altère la raison , la séduit , la trompe , l'égare , & la range de son parti : de là tout l'artifice qu'elle emploie pour en imposer à celui qu'elle obsède & à tous ceux qu'elle a intérêt de persuader & d'émouvoir ; de là l'éloquence de deux passions contraires , pour se vaincre mutuellement ; de là les changemens rapides

d'opinion , de sentimens , & de langage dans le même homme , soit que deux passions le tourmentent & le dominant tour à tour , soit qu'une seule passion ait à combattre en lui la bonté naturelle , à triompher de l'innocence , à vaincre un reste de pudeur , à faire taire le devoir , à surmonter la vertu même , à se délivrer de la honte , & à s'affranchir du remords. Voilà ce qui ouvre à notre Théâtre un champ si vaste & si fécond.

Quand l'homme agit par une impulsion étrangère & irrésistible , il n'y a pas à balancer. Mais quand il doit se décider par les mouvemens de son cœur , & que ces mouvemens , comme celui des flots , sont tumultueux & rapides , qu'il est tour à tour entraîné en sens contraires avec la même violence ; que presque au même instant que le désir l'emporte , la honte le repousse ; & qu'au moment où l'espérance commence à l'élever , il se sent abattu par la crainte & par la douleur ; c'est là qu'un naturel sensible , ardent , impétueux , se montre

sous toutes les faces & dans toutes les attitudes ; c'est là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter & de peindre. Le système moderne, osons le dire , est le seul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés sensibles, & s'avamment approfondi.

2°. *Plus universel.* Le système ancien est fondé sur une opinion locale. Il est vrai que cette opinion sera reçue par-tout comme hypothèse : mais il ne sera permis d'y adapter que l'histoire des temps & des lieux où elle a régné. Au contraire, le système des passions est de tous les pays & de tous les siècles : par-tout l'homme a été conduit par les mouvemens de son cœur ; par-tout il s'est rendu coupable & malheureux par ses passions. Notre Théâtre est le tableau du monde.

3°. *Plus moral.* C'est une chose utile sans doute que d'habituer l'homme au malheur , puisqu'il y est exposé sans cesse. Mais, d'un côté, l'indignation, l'impiété, le désespoir ; de l'autre, le décourage-

ment, l'abattement, l'abandon de soi-même, sont les écueils d'une âme ou forte ou foible, qui s'est laissé frapper de l'ascendant de la destinée, de la nécessité d'en subir les décrets : au lieu qu'il est d'une utilité absolue d'apprendre à l'homme à se craindre lui-même, à être sans cesse en garde contre les ennemis qu'il recèle au fond de son cœur.

Dans un Etat exposé à de grands périls, sujet à de grandes révolutions, où tout homme devoit être déterminé à tout risquer, à tout souffrir, peut-être cet abandon de soi-même aux décrets de la destinée, étoit-il la vertu de premier besoin, & devoit-il former le caractère national. Mais dans une monarchie vaste & tranquille, où une partie des forces de la nation suffit à sa défense, le bonheur public tient essentiellement à des mœurs tempérées. La *Tragédie*, qui réprime les mouvemens de l'âme, est donc une leçon politique, en même temps qu'une leçon de mœurs. La haine, la colère, la vengeance, l'ambition, la noire

envie, & sur-tout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans tous les ordres de la société. Ce sont là les vrais ennemis domestiques, & ceux qu'il est le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils y ont entraîné des hommes souvent moins foibles, plus sages, & plus vertueux que nous; & c'est à quoi les grecs n'ont pas même pensé. Si, dans la *Tragédie* ancienne, la passion est quelquefois la cause ou l'instrument du malheur, ce malheur ne tombe pas sur l'homme passionné, mais sur quelque victime innocente. Or pour réprimer en nous la passion, il ne s'agit pas de nous faire voir qu'elle est funeste aux autres, mais à nous-mêmes. On diroit que les grecs évitoient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pu le méconnoître. Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions, que de leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible que l'exemple d'un homme à qui la nature & la

fortune avoient tout accordé pour être heureux, & en qui une seule passion, la même dont chacun de nous porte le germe dans son sein, a tout ravagé, tout détruit ? C'est ce rapport, cette induction qui rend l'exemple salutaire ; & Aristote lui-même l'a reconnu, mais dans sa Rhétorique. « L'Orateur, dit-il, pour imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur faire voir qu'ils sont en péril ; & pour cela mettre sous leurs yeux l'exemple de ceux qui sont tombés dans les malheurs dont il les menace ». Mais l'orateur ne leur dit point : *Si vous disputez le pas à un inconnu, comme fit Œdipe, ou si vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre père, vous épouserez votre mère, vous vous arracherez les yeux.* Il leur dit : *Si vous vous livrez à vos passions, vous en ferez les victimes ; si vous calomniez le juste, si vous opprimez l'innocent, le Ciel, qui les aime, les vengera.* S'il nous présente un ravisseur horriblement puni, comme Thyeste, il ne nous fera pas voir à côté un monstre exécrationnable, comme

Atrée, jouissant de sa vengeance, & du jour qu'il a fait pâlir ; mais il opposera l'innocent au coupable, & nous montrera celui-ci plus malheureux dans ses succès que l'autre au comble de l'infortune, l'enfer dans l'ame d'Anitus, le ciel dans l'ame de Socrate. Enfin s'il nous met sous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne sera pas l'effet de l'erreur, car de l'erreur il n'y a rien à conclure ; mais de la foiblesse, de l'imprudence, ou de la passion, car on peut y remédier. Il est donc évident que le dessein qu'Aristote attribue à l'orateur & celui qu'il attribue au poète, ne sont pas les mêmes. Le but de l'orateur, dans son sens, est de rendre les hommes justes & sages par crainte ; & le but du poète est de les guérir de la crainte, en les habituant au malheur.

Or cette disparate n'existe plus entre la Morale de l'Eloquence & celle de la *Tragédie* ; & dans le système moderne, le but du poète est le même que celui de l'orateur.

4°. *Ce système est encore plus propre à*

la forme de nos théâtres : j'en ai déjà indiqué la raison. Le théâtre a la perspective : le nôtre est nécessairement moins vaste que celui des grecs ; le spectacle , qui chez eux étoit une solennité , n'est chez nous qu'un amusement ; au lieu d'une nation assemblée , c'est un petit nombre de citoyens ; au lieu d'un grand cirque en plein ciel , c'est une assez petite salle. L'avantage du Théâtre ancien étoit donc dans la pantomime & dans la force des tableaux ; l'avantage du nôtre est dans l'éloquence & dans la beauté des détails. On a dit cent fois que le grecs avoient dédaigné de mettre l'amour sur leur théâtre : on n'a pas vu qu'il leur eût été impossible de l'y peindre comme nos poètes l'ont peint ; que ces détails , ces gradations , ces nuances si délicates , qui en font la décence & le charme , répugnent à la seule idée du mannequin , du casque , du porte-voix d'un homme jouant Ariane , & reprochant au parjure Thésée le crime de l'abandonner : on n'a pas vu que la même cause avoit exclu de

leur Théâtre presque toutes les passions actives, & que, si quelquefois ils les y ont employées, ce n'a été que par esquisses, en les ébauchant à grands traits. Les grecs alloient à leur Théâtre apprendre à souffrir, & non pas à se vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvemens d'effroi, de douleur, & de désespoir, un malheureux poursuivi par les dieux ou accablé par la destinée, étoit sûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'étoit moins de beaux vers que des hurlemens effroyables, ou des gémissemens profonds, que l'on entendoit de si loin.

Chez nous aucun des accens de l'ame, aucun des traits les plus délicats de la passion n'est perdu ; tous les détails de l'expression, toutes les nuances de la pensée & du sentiment sont aperçus & vivement sentis.

Je ne dis pas que le *Tragique* moderne soit dénué de force : je dis qu'il en a moins, qu'il en doit moins avoir que le *Tragique* ancien, parce qu'il est vu de plus près ; je dis qu'en s'affoiblissant du

côté des peintures, il a dû s'en dédommager du côté des sentimens, & que pour cela le systême qui prête le plus à l'éloquence de l'ame, est ce qui lui convient le mieux.

5°. *Il est plus susceptible de tout le charme de la représentation.* En parlant de la Scène antique, on ne cesse de nous vanter ces théâtres immenses que le ciel éclairoit : & on ne fait pas attention que, dans des spectacles donnés quatre fois l'an à toute la Grèce assemblée, cette vaste étendue étoit d'une nécessité indispensable, bien plus nuisible qu'avantageuse à la beauté de l'imitation ; qu'elle faisoit violence à toute espèce de vraisemblance & d'illusion théâtrale ; qu'il étoit impossible au peintre de distribuer les lumières & les ombres dans les décorations d'un théâtre éclairé par le jour ; que l'acteur jouoit sous un masque, dont la bouche arrondie en trompe lui tenoit lieu de porte-voix ; que ce masque n'exprimoit rien ; & qu'un homme jouant Electre, Iphigénie, ou Phèdre avec un masque

que & un porte-voix, devoit être au moins peu touchant ; que le cothurne, en exhaussant la taille jusqu'à la hauteur de huit pieds, en faisoit un colosse énorme & grotesquement composé ; que, s'il est vrai, comme on le dit, que la tête de l'acteur fût dans un casque & le corps dans un mannequin, c'étoit le comble de la difformité ; & qu'en supposant même, par impossible, entre la taille, la figure, & le gelle d'un homme ainsi façonné, quelque espèce de proportion & d'ensemble, il en seroit toujours de cette imitation dramatique, relativement à la nôtre, comme d'une statue colossale grossièrement taillée, comparée à un statue de grandeur naturelle dont tous les traits seroient finis.

Mais au lieu d'un théâtre immense, qui dans l'éloignement déroboit à la vue ces difformités, supposez les *Tragédies* de Sophocle & d'Euripide, sans aucun changement, représentées à notre manière, & sur des théâtres proportionnés à l'étendue de la voix & à la portée de la vue : alors

le naturel, la vraisemblance, l'illusion théâtrale y fera ; mais alors même combien l'art de l'acteur ne sera-t-il pas à l'étroit ? L'expression de la souffrance est pathétique ; mais du côté de l'art elle n'a rien qui favorise & développe les grands talens. L'acteur le plus commun, dans des tourmens ou dans des fureurs, imitera les cris de Philoctète ou les rugissemens d'Oreste ; & dans la déclamation, comme dans la peinture, les mouvemens forcés, violens, convulsifs, sont ce qu'il y a de plus aisé. La grande difficulté de l'art est dans l'expression simultanée de deux sentimens qui agitent l'ame, dans le passage de l'un à l'autre, dans les gradations, les nuances, les mouvemens divers ou d'une seule passion ou de deux passions contraires, dans leur calme trompeur, dans leur fougue rapide, dans leurs élans impétueux, enfin dans cette foule d'accidens variés qui forment ensemble le tableau des orages du cœur humain. Que l'on compare les rôles les plus passionnés du Théâtre grec, avec les rôles de Néron,

d'Orosmane , de Rhadamiste , avec les rôles de Cléopâtre dans Rodogune , de Roxane dans Bajazet , d'Hermione dans Andromaque , d'Alzire & de Sémiramis ; que l'on compare la Phèdre d'Euripide avec celle de Racine , l'Electre de Sophocle avec celle de Voltaire , avec ce rôle qui a été le triomphe de la célèbre Clairon : dans le grec , on verra des couleurs fortes , mais entières , sans reflets & sans demi-teintes ; dans le françois , mille nuances qui , loin d'affoiblir la peinture , ne la rendent que plus vivante , plus variée , & plus sensible. C'est le grand avantage que nous avons tiré de la petitesse de nos théâtres ; & ceux qui proposent de les agrandir , ne savent pas le tort qu'ils veulent faire à l'art du poète & à celui de l'acteur.

Des mœurs & des caractères. Si l'on a bien conçu le système des Anciens , on sera peu surpris qu'Aristote ait subordonné les mœurs à l'action , & ne les ait pas même regardées comme nécessaires à la *Tragédie*. Que l'homme en péril ne

fût pas méchant, que le malheureux, pour fuivi par son mauvais sort, ne l'eût pas mérité; c'en étoit assez pour être un objet de terreur & de compassion.

Mais lorsqu'il a fallu que les hommes entre eux se fissent leurs destins eux-mêmes; leurs qualités, leurs inclinations, leurs affections, leur naturel, enfin leurs caractères & leurs mœurs ont été les ressorts de l'action théâtrale.

Dans la *Tragédie*, il y a deux sortes de caractères : les uns dévoués à la haine des spectateurs ; & dans ceux-là le naturel, l'habituel, l'actuel, tout peut être mauvais : les vices les plus bas, les crimes les plus noirs, les sentimens les plus dénaturés, les perfidies les plus atroces, & les plus lâches trahisons ; toutes ces horreurs, ennoblies comme elles peuvent l'être, forment le caractère d'un Atrée, d'un Narcisse, d'une Cléopâtre ; & dans le tableau dramatique ces figures ont leur beauté.

Un méchant homme, quelque malheureux qu'il soit, n'inspirera point la pitié ; mais il inspirera la terreur de deux ma-

nières, & les voici. Dans le cours de l'action, il fera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte ; & au dénouement, si le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet*, de se livrer à ses pareils. Si au contraire c'est lui qui succombe, & s'il est puni, comme dans *Rodogune*, on frémira de lui ressembler. « Si les Furies poursuivoient Néron pour avoir fait périr sa mère, dit Castelvetro, cela n'exciteroit ni pitié ni crainte ; mais qu'elles poursuivent Oreste, pour avoir obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela est terrible & digne de pitié ». Castelvetro a raison dans son sens. D'abord il est absolument vrai que Néron n'exciteroit point la pitié : il est encore vrai qu'il n'exciteroit pas la même espèce de crainte que nous fait éprouver Oreste, celle que devoit inspirer aux hommes l'iniquité bizarre de la destinée & des dieux. Mais Néron, poursuivi par les Furies, rempliroit de terreur les cœurs dénaturés, & de cette terreur qu'inspirent des dieux justes, qui pour-

suivent le parricide jusques sur le trône du monde, & qui pour le punir déchaînent les enfers. Il est donc de l'intérêt des mœurs, comme de l'intérêt de l'art, qu'on rende les méchans, sur la Scène, aussi odieux qu'ils peuvent l'être.

Mais les caractères auxquels on veut concilier la bienveillance & la commisération, doivent avoir un fonds de bonté qui nous attache. Ils peuvent être criminels, jamais vicieux ni méchans.

Il faut donc bien discerner entre les inclinations habituelles & les affections accidentelles du cœur humain, celles qui se concilient avec la bonté d'ame, celles dont le personnage intéressant peut s'applaudir, celles qu'il peut se pardonner, celles qu'il doit défavouer & se reprocher à lui-même : car c'est sur-tout à l'équité du juge intérieur que l'on reconnoît la bonté morale.

Ainsi, les qualités essentielles du caractère intéressant sont la droiture, la sensibilité, la candeur, la noblesse, & mieux encore la grandeur d'ame. Si la passion

qui le domine le rend injuste, il doit s'en accuser ; s'il dissimule, ce ne doit être que malgré lui & en rougissant ; s'il est forcé de paroître ingrat, il doit en avoir honte & s'en faire un crime. Son caractère actuel peut être la foiblesse, jamais la fausseté ; l'ambition, jamais l'envie ; la haine, jamais la calomnie, & encore moins la trahison ; le ressentiment, la vengeance, jamais la dureté, la lâcheté, ni la noirceur ; la violence, l'emportement, jamais la cruauté froide, tranquille, & réfléchie. Sa colère ne doit être qu'une sensibilité révoltée par l'excès de l'injure ; qu'une fierté blessée par l'indignité de l'offense ; qu'un vif ressentiment du mal fait à lui-même ou à ce qu'il a de plus cher ; qu'un mouvement d'indignation contre l'orgueil qui l'humilie, l'ingratitude qui l'aigrit, la force injuste qui l'opprime, le crime, en un mot, qui l'irrite, ou le vice impudent qui lui est odieux : les fureurs de sa jalousie ne doivent être que les transports d'un amour violent qui se croit outragé. Ainsi, toutes ses passions

doivent porter avec elles une sorte d'excuse & d'apologie, qui le fasse plaindre d'en être la victime, & qui empêche de le haïr.

C'est en cela qu'on nous accuse de rendre les passions aimables ; & il est vrai que nous les parons, mais comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre : c'est l'attrait qui en fait le danger : pour en prévenir la séduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit en vain de rendre odieux des sentimens dont un bon naturel est bien souvent la cause. Le ressentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foibleesses du sang, le désir de la gloire, peuvent être funestes dans leurs effets, quoiqu'intéressans dans leur cause. C'est avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye sur le théâtre : car c'est ainsi qu'on les verra dans la nature ; & ce n'est que par la ressemblance que l'exemple en est effrayant. Plus le personnage est intéressant, plus son malheur sera terri-

ble : sa bonté, ses vertus elles-mêmes n'en feront que mieux sentir le danger de la passion qui l'a perdu ; & plus la cause de son malheur est excusable par notre foiblesse, plus nous voyons de près le bord du précipice où il est tombé.

Cette constitution de la fable, du côté des mœurs, est à la fois si utile & si intéressante, si analogue à la nature & à tous les principes de l'art, qu'elle semble avoir dû se présenter d'abord aux inventeurs de la *Tragédie* ; & ceux qui entendent citer depuis si long-temps les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'ai osé avancer, que le Théâtre des grecs ne fut jamais celui des passions.

On s'autorise de leur exemple pour nous reprocher d'avoir fait de l'amour la passion dominante de la Scène *tragique*. Croit-on de bonne foi qu'un caractère comme celui d'Hermione n'eût pas été beau à Athènes comme à Paris ? Mais qui l'auroit joué ? qui l'auroit entendu ? Ce flux & ce reflux de passions contraires,

le dépit, la fierté, l'amour, la jalousie, & la vengeance, leurs accens, leurs traits, leur langage, tout se feroit perdu sous le masque ou dans l'éloignement. Voilà pourquoi la peinture de l'amour & des passions qu'il engendre leur étoit interdite; & s'ils n'en ont pas fait usage, il n'en est pas moins vrai, comme je l'ai prouvé dans l'*article MŒURS*, que, de toutes les passions actives, l'amour est la plus théâtrale, la plus intéressante, la plus féconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès.

Il faut convenir qu'en peignant l'amour avec tous ses dangers, on le peint avec tous ses charmes; & c'est par-là qu'on rend les malheureux qu'il a séduits plus dignes de pitié que de haine: mais c'est aussi par-là qu'on rend cette passion redoutable, autant qu'elle est intéressante. Il faut que l'homme sache, non seulement qu'elle l'égare, mais par quels détours elle peut l'égarer: c'est aux fleurs qui couvrent le piège qu'il doit le reconnoître; l'attrait l'avertit du danger.

Si l'homme passionné qui fait lui-même son malheur peut être intéressant , à plus forte raison l'homme vertueux. Mais si la vertu même est cause du malheur, quel intérêt peut-il en naître ? 1°. L'intérêt de la bienveillance & de l'admiration, quand le malheur est absolument volontaire, comme celui de Décius ; mais j'avoue que de tels sujets ne seroient pas assez *tragiques*. 2°. L'intérêt de la pitié mêlée d'admiration & d'amour, quand l'homme de bien, malheureux par son choix, n'a pu se dispenser de l'être, comme Brutus, Régulus, & Caton. Et si l'alternative est telle que, sans honte, l'homme n'ait pu éviter son malheur, il est, pour la vertu, dans l'ordre des maux nécessaires : telle est la situation de Rodrigue, & c'est par-là qu'elle est si touchante.

Le pathétique des mœurs, chez les Anciens, consistoit, non pas dans les passions *actives*, causes du crime & du malheur, mais dans des affections qui rendoient le crime involontaire plus horrible pour celui qui l'avoit commis, &

le malheur plus accablant. Ces sentimens, que j'appellerai *passifs*, sont ceux de l'humanité, de l'amitié, de la nature. Les Anciens les ont exprimés avec beaucoup de force, de chaleur, & de vérité, parce qu'ils en étoient remplis. Le nom de *piété*, qu'ils leur donnoient, exprime l'idée de sainteté qu'ils y avoient attachée. On ne lit pas sans émotion ce que disoit l'un de leurs plus grands hommes, Epaminondas, que de toutes ses prospérités, celle qui lui avoit donné le plus de joie, étoit d'avoir gagné la bataille de Leuctre du vivant de ses père & mère. L'héroïsme de l'amitié & de la piété filiale étoit familier parmi eux. L'amour paternel & maternel n'étoit pas moins passionné. C'étoient les trésors de leur Théâtre. Les Modernes, chose étonnante, les avoient négligés, ces trésors précieux, jusqu'à Voltaire : c'est lui qui le premier a répandu dans la *Tragédie* cet intérêt si doux de la touchante humanité ; c'est lui qui, sur la Scène, a fait un sentiment religieux de la bienfaisance universelle ; c'est lui

qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang ; & quel pathétique il en a tiré ! Mérope & Jocaste , il est vrai , comme Andromaque , Hécube & Clytemnestre , sont prises du Théâtre ancien ; mais les caractères de Brutus , de César , de Lufignan , d'Alvarès , de Zopire , d'Idamé , de Sémiramis , ne sont pris que dans la nature. C'est ce grand secret de la *Tragédie* , presque oublié depuis Euripide , qui a valu à Voltaire l'honneur d'être mis à côté de Corneille & de Racine , ou plutôt la gloire d'être élevé au dessus d'eux , comme ayant mieux connu ou plus fortement remué les grands ressorts du cœur humain.

Ce genre de pathétique se concilie également avec les deux systèmes. Mais une nouvelle différence de l'un à l'autre , c'est la liberté que nous avons , & que les Anciens n'avoient pas , de prendre l'action *tragique* dans la vie obscure & privée. La crainte des dieux & la haine des rois étoient les deux objets de la *Tragédie* ancienne ; & à cet intérêt religieux &

politique se joignoit l'intérêt national , le plaisir qu'avoient les peuples de la Grèce à voir retracer sur leur théâtre les événemens de leur histoire fabuleuse : or de cette histoire rien n'étoit conservé que les aventures des rois ou des héros. Aristote exprimoit donc le vœu des spectateurs , en demandant que l'on choisît pour la *Tragédie* , parmi les hommes d'un rang illustre & d'une grande réputation , quelque homme d'une fortune éclatante , qui fût devenu malheureux : l'exemple en étoit plus célèbre , plus terrible , plus pitoyable , & plus directement relatif au but que l'on se proposoit. Mais nous , qui n'avons presque jamais aucun intérêt national au sujet de la *Tragédie* ; nous qui ne voulons qu'intimider les hommes par les exemples du danger & du malheur des passions ; n'est-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayans ?

Sans doute la dignité des personnages donnant plus de poids à l'exemple , il est avantageux pour la moralité de prendre

au moins des noms fameux. D'ailleurs, le sort d'un héros, d'un monarque, donne plus d'importance à l'action théâtrale, & il en résulte, pour le spectacle, plus de pompe & de majesté. Quant à ce qu'on a dit, que l'élévation des personnes fait que leur sort nous touche moins, que les revers qui les menacent ne menacent point le commun des hommes, & que plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié; c'est ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Mérope, Hécube, Clytemnestre, Brutus, Orofmane, Antiochus, sont, par leur rang, fort élevés au dessus du peuple qu'ils attendrissent; & nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un roi, dans le bonheur, est pour nous un roi; dans le malheur, il est pour nous un homme, & même d'autant plus à plaindre, qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous, se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l'a frappé.

Le but de la *Tragédie* est, selon nous,

de corriger les mœurs, en les imitant, par une action qui serve d'exemple : or que la victime de la passion soit illustre, que sa ruine soit éclatante, la leçon n'en est pas moins générale. La même cause qui répand la désolation dans un Etat, peut la répandre dans une famille. L'amour, la haine, l'ambition, la jalousie, & la vengeance empoisonnent les sources du bonheur domestique, comme celles du bonheur public. Il y a par-tout des hommes colères comme Achille, des mères faciles comme Hécube, des amantes foibles, comme Inès, & crédules comme Ariane, ou emportées comme Hermione, des amans capables de tout dans la jalousie, comme Orosmane & Rhadamiste, & furieux par excès d'amour.

Mais c'est faire injure au cœur humain & méconnoître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin, avec

avec des mœurs intéressantes ; voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis & la séduction de l'exemple ont engagé dans les pièges du jeu, & qui gémit dans les prisons, dévoré de remords & de honte ? Si vous demandez quel il est, je vous réponds. Il fut homme de bien, & pour son supplice il est époux & père ; sa femme, qu'il aime & dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ses enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot, plus *tragique* ; & au moment où ce malheureux s'empoisonne, au moment où, après s'être empoisonné, il apprend que le Ciel venoit à son secours, dans ce moment douloureux & terrible, où, à l'horreur de mourir, se joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce sujet pour être digne de la *Tragédie* ?

commune que l'imprudence qu'elle exprime : nouvelle perte , nouveaux regrets , nouvelle ardeur de regagner : enfin la gravité du mal lui a fait risquer le plus violent remède , & en voulant se tirer de l'abîme , il y est tombé jusqu'au fond. Cela est horrible , sans doute ; mais cela est très-naturel , & peut-être aussi très-commun ; & si ce n'est pas à la passion invétérée du jeu que cet exemple peut être salutaire , c'est du moins à la passion naissante , & qui , foible encore & timide , n'a pas aliéné la raison. Ce ne sera pas un remède ; ce sera un préservatif.

La *Tragédie* populaire a donc ses avantages , comme l'héroïque a les siens : mais il ne faut pas dissimuler une utilité exclusivement propre à celle-ci du côté des mœurs. Les rois ont de la peine à concevoir que les malheurs de la vie commune soient un exemple effrayant pour eux : ils ne se reconnoissent que dans leurs pareils : il leur faut donc une *Tragédie* qui soit propre à la royauté ; &

celle-ci est pour eux une leçon d'autant plus précieuse, que c'est presque la seule qu'ils daignent recevoir : l'attrait du plaisir les y engage ; & comme elle n'est pas directé, elle ne peut les offenser. Ils se trouvent comme invisibles dans des Cours étrangères, & présens à ce qui se passe dans les temps les plus reculés. C'est là que la vérité leur parle avec une noble hardiesse ; c'est là qu'on plaide avec courage la cause de l'humanité, que tous les droits sont mis dans la balance, que tous les devoirs sont prescrits & tous les pouvoirs limités ; c'est là que tous les préjugés d'une éducation corruptrice sont ébranlés par les maximes de la nature & de la raison ; c'est là que l'orgueil est confondu, la vaine gloire humiliée ; c'est là que le despotisme impérieux voit ses écueils, & l'ambition ses naufrages ; c'est là que les penchans favoris d'un prince sont repris sans ménagement, & châtiés dans ses pareils ; c'est là qu'il sent tout le danger des mouvemens impétueux d'une âme à qui tout cède, de ces mouvemens

dont un seul fait le malheur de tout un peuple , quelquefois la ruine ou la honte d'un roi ; c'est là qu'il voit ce que jamais on n'a osé lui faire entendre , que ses foiblesses sont des crimes , & ses passions des fléaux ; c'est là qu'il apprend qu'il est homme , qu'il peut avoir besoin de la pitié des hommes , & qu'il aura toujours besoin de leur amour ; c'est enfin là qu'il voit sans masque le mensonge , l'intrigue , l'adulation , & les ressorts cachés de tous les mouvemens qui s'exécutent dans sa Cour. Ainsi , par un renversement assez singulier , la Cour d'un roi est pour lui un spectacle , & la *Tragédie* est le développement du mécanisme qui le produit : l'illusion est dans le palais , & la vérité sur la Scène.

C'est ce qui donnera toujours à la *Tragédie* héroïque une grande prééminence : car il y a mille façons de réprimer le naturel d'un peuple ; & rien de plus rare que les moyens d'instruire & de former les rois.

Chez les grecs la *Tragédie* étoit na-

tionale, &, à tous égards, elle eût perdu à ne pas l'être ; chez nous, elle est universelle, comme l'empire des passions. Mais comme elle peut être prise dans l'Histoire de tous les pays & de tous les âges, peut-elle être aussi de pure invention ? Brumoi tient pour la négative. « Un sujet d'imagination, dit-il, préviendrait le spectateur incrédule, & l'empêcherait de concourir à se laisser tromper ». Castelvetro pense comme Brumoi, & il est encore plus sévère ; car il n'en coûte rien à ces messieurs d'appauvrir le génie & l'art.

Mais Aristote, leur oracle, décide formellement que tout peut être d'invention, & les faits & les personnages : soyons de son avis : la pratique du Théâtre le confirme, & la raison le persuade encore plus. Un fait n'est pas connu dans l'Histoire ; & qu'importe ? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présens ? & qui de nous s'inquiète de savoir où le poète a pris ce tableau qui le touche, ce caractère qui l'enchanté ? On seroit plus fondé à craindre

qu'en attribuant à un personnage illustre ce qui ne lui est point arrivé , on ne fût comme démenti par le silence de l'Histoire : mais si les convenances y sont bien observées , chacun de nous suppose que cette circonstance d'une vie célèbre lui est échappée ; & dès qu'elle s'accorde avec ce qui lui est connu des lieux , des temps , & des personnages , il ne demande plus rien.

De la composition de la Fable. On a vu , dans l'article INTRIGUE , à quoi cette partie se réduisoit chez les anciens. Un ou deux personnages vertueux ou bons , ou mêlés de vices & de vertus , qui , malheureux constamment , succombent , ou qui , par quelque accident imprévu , échappent au danger qui les menaçoit ; voilà leurs fables les plus renommées. Aristote les réduit toutes à quatre combinaisons. « Il faut , dit-il , que le crime s'achève ou ne s'achève pas , & que celui qui le commet ou va le commettre , agisse sans connoissance ou de propos délibéré ». J'ai déjà dit qu'il donne la

préférence , tantôt à celle de ces combinaisons où la connoissance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne s'exécute, tantôt à celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est exécuté. La vérité est que le crime connu avant d'être commis, & le crime commis avant d'être connu, font deux actions très-touchantes ; mais celle-ci réserve le fort de l'intérêt pour le dénouement , comme dans l'*Œdipe* ; l'autre l'épuise avant la révolution, comme dans l'*Phigénie en Tauride*. Le crime commis avant d'être connu, rend la catastrophe terrible , & remplit l'objet du système ancien. Le crime connu avant d'être commis, rend la solution du nœud consolante, & convient mieux au système moderne. La fatalité manque son effet, si le crime n'est pas consommé ; la passion a produit le sien , dès qu'elle a conduit l'homme au bord du précipice.

Un genre de fable qu'Aristote sembloit avoir banni du Théâtre, & que Corneille a réclamé, est celle où le crime entrepris

avec connoissance de cause ne s'achève pas. « Cette manière, dit le philosophe grec, est très-mauvaise; car outre que cela est horrible & scélérat, il n'y a rien de *tragique*, parce que la fin n'a rien de touchant ». C'est ainsi qu'il devoit raisonner, persuadé, comme il l'étoit, que le pathétique résidoit dans la catastrophe: aussi ajoute-t-il que, dans ces occasions, il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée; & c'est à ce genre de fable qu'il donne le troisième rang. Corneille, au contraire, avoit en vue les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la solution; & c'est par-là qu'il s'est décidé. « Lorsqu'on agit, dit-il, avec une entière connoissance, le combat des passions contre la nature, & du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poème; & de là naissent les grandes & les fortes émotions ». Il convient donc qu'un crime résolu, prêt à se commettre, & qui n'est em-

pêché que par un changement de volonté , fait un dénouement vicieux ; mais si celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever , & si l'obstacle qui l'arrête vient d'une cause étrangère ; « il est hors de doute , poursuit Corneille , que cela fait une *Tragédie* d'un genre peut-être plus sublime que les trois qu'Aristote avoue ».

Aristote & Corneille ont été conséquens. L'un se proposoit de laisser la terreur & la pitié dans l'ame des spectateurs après le dénouement ; il devoit donc souhaiter que le crime fût consommé. L'autre se proposoit d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle , peu en peine de ce qui en résulteroit quand tout seroit fini , & que l'illusion auroit cessé : or tant que l'innocence & la vertu sont en péril & que l'on croit voir approcher l'instant où elles vont succomber , on s'attendrit , on frémit pour elles , & plus le danger est pressant , plus la crainte & la pitié redoublent : de là

les grands mouvemens du cinquième acte de *Rodogune*, qu'il s'agissoit de justifier.

A l'égard du crime empêché par un changement de résolution dans celui qui alloit le commettre avec connoissance de cause, il y en a des exemples sur notre Théâtre, comme dans l'*Orphelin de la Chine*; & pourvu que l'action préméditée ne soit pas atroce, ces dénouemens ont leur beauté. Il arrive même souvent que l'action *tragique*, sans être un crime, ne laisse pas d'être funeste, comme seroit la vengeance d'Auguste dans *Cinna*, & celle de Gusman dans *Alzire*, dont le dénouement n'est autre chose qu'un changement de volonté.

Ainsi, le système des passions admet toutes les formes de fable, excepté celle dont l'événement est favorable au crime; & encore l'a-t-on soufferte quand le dénouement donné par l'Histoire n'a pu être changé, comme dans *Britannicus* & dans *Mahomet*. Mais la grande difficulté est dans la disposition intérieure de la fable; & pour la rendre féconde en in-

ciens , en révolutions pathétiques , le vrai moyen est d'y réunir l'importance du sujet , la force & le contraste des caractères , & la chaleur des sentimens & des intérêts opposés. Tout le reste naît de foi-même ; & dans une fable ainsi constituée , on verra les situations , les scènes vives & pressantes , se succéder sans peine & sans relâche , & se pousser comme les flots : au lieu que , si les intérêts n'ont rien de passionné , comme dans *Sertorius* , si les caractères opposés au caractère principal sont négligés , comme dans *Ariane* , si tout est foible , & le sujet , & les caractères , & les sentimens , comme dans *Bérénice* , le tissu de l'action se ressentira de cette foiblesse , & toute l'éloquence du poète sera insuffisante pour en remplir les vides & en ranimer la langueur.

L'on sent bien quelle est la foiblesse du sujet de *Sertorius* , & qu'avec toute son importance il n'a rien de passionné. Mais pourquoi le sujet de *Bérénice* est-il plus foible que celui d'*Ariane* , que celui d'*Inès* , que celui de *Didon* ? n'est-ce

pas le même problème , la même alternative ? Non : la simple maladie de l'amour n'est point *tragique* ; il faut , si je l'ose dire , qu'elle soit compliquée. Le malheur de Bérénice n'est que la peine légitime d'un amour imprudent ; or c'est l'indignité du malheur qui le rend pathétique. Titus , en renvoyant Bérénice , n'est qu'un homme sage , qui cède à sa gloire & à son devoir ; Thésée est un perfide , Enée est un ingrat , Pèdre seroit un monstre. Qu'une femme se plaigne comme Bérénice , qu'on ne la préfère pas à l'empire du monde ; sa douleur touche faiblement : mais qu'une femme se plaigne d'être trahie , déshonorée , abandonnée par un amant à qui elle a tout sacrifié , pour qui elle a tout fait , comme Ariane , ou Didon ; il n'est personne qui ne ressent les déchiremens de son cœur : ils sont encore plus douloureux , si elle est épouse & mère comme Inès. Ce n'est plus l'amour seul , c'est tout ce qu'il y a de plus cher & de plus saint dans la nature , qui est compromis dans ces sujets , l'hon-

neur, la bonne foi, la reconnoissance, & dans Inès les nœuds de l'hymen & du sang. Ainsi, tous les poisons de la perfidie, de l'ingratitude, & de la honte, versés dans les plaies de l'amour, les enveniment ; & c'est là ce qui le rend *tragique*.

On verra mieux, dans l'*article ACTION*, ce que j'entends par la force du sujet. Quant à celle des caractères, elle consiste dans l'énergie & la chaleur des sentimens si le personnage est en action, & dans la fermeté de l'ame lorsqu'il ne fait que résistance. Dans un roi, dans un père, une froide rigueur, une autorité inflexible, une vertu inexorable suffit pour rendre malheureux deux jeunes cœurs passionnés. Mais soit du côté de l'action, soit du côté de l'obstacle, soit dans le choc de deux mouvemens opposés, chacun des caractères, dans sa situation, doit être ce qu'il est, le plus qu'il est possible, sans passer les bornes de la vraisemblance & les forces de la nature. Si Burrhus pouvoit être plus ver-

teux, Narcisse plus scélérat, Cléopâtre, dans *Rodogune*, plus ambitieuse, Ariane plus tendre, Orosmane plus amoureux, ils ne le feroient pas assez. De la force des caractères naît la chaleur des sentimens, & de là celle de l'action.

L'*action* & ses qualités, comme la *vraisemblance*, les *unités*, l'*intérêt*, le *pathétique*, la *moralité*; ses parties essentielles, l'*exposition*, l'*intrigue*, le *dénouement*; ses divisions & ses repos, les *actes* & les *entr'actes*; ses moyens, les *mœurs*, les *situations*, les *révolutions*, les *reconnoissances*, ont leurs articles séparés : on peut les voir à leur place.

Il ne me reste plus qu'à tirer, de l'essence de la *Tragédie* & de la différence de ses deux systèmes, quelques inductions relatives au langage & à la représentation.

J'en ai assez dit sur le style dans les articles relatifs à cette partie essentielle de l'art ; je me bornerai ici à deux questions intéressantes. L'une, pourquoi la *Tragédie* ancienne est plus en action

qu'en paroles ; & la moderne , au contraire , plus en paroles qu'en action. Observez d'abord que j'entends ici par *action* la pantomime théâtrale , les incidens , & les tableaux , en un mot , le spectacle des yeux ; & dans ce sens-là , il est vrai que la *Tragédie* moderne est bien souvent inférieure à l'ancienne. Mais la différence n'est pas toujours à l'avantage de celui-ci ; & je crois l'avoir fait sentir en parlant de la PANTOMIME , & des différences de la représentation sur l'un & sur l'autre théâtre. Il y a des situations tranquilles pour les yeux , & très-pathétiques pour l'ame ; c'est de l'action sans mouvement : & au contraire , il arrive souvent , dans les pièces à incidens , que sur la Scène tout paroît agité , & que , dans les esprits & dans les cœurs , tout est tranquille : c'est du mouvement sans action (Voyez ACTION , SITUATION). Quant à la profusion des paroles qu'on nous reproche , il est encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'Eloquence poétique , en faisant parler nos personnages lorsqu'ils ne devroient

vroient que sentir. Mais aussi ne faut-il pas croire que le langage des passions se réduise à des sens suspendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences. Dans le trouble & l'égarement, dans les accès d'une passion, ou dans le choc rapide & violent de deux passions opposées, ces mouvemens interrompus sont naturels & à leur place ; mais tant que l'ame se possède & peut se rendre compte à elle-même des sentimens dont elle est remplie, non seulement la passion permet des développemens, mais elle en exige, pour être vivement & fidèlement peinte. Lorsqu'Orosmane attend Zaïre pour la poignarder, il ne doit dire que quelques mots terribles : lorsque Phèdre apprend que Thésée est vivant & qu'il arrive, un silence morne seroit l'expression la plus vraie de l'horreur dont elle est saisie ; c'est dans ses yeux qu'on devroit voir la résolution de mourir. Mais lorsqu'Orosmane, se possédant encore, croit venir accabler Zaïre de ses reproches & de son *froid mépris* ; lorsque Phèdre annonce à Œnone

qu'elle a une rivale; ce seroit méconnoître la nature, que de trouver qu'ils parlent trop : à plus forte raison dans des situations moins violentes, de longs discours sont-ils placés. Le Théâtre ancien n'a rien de pareil à la scène d'Auguste avec Cinna ; & tant pis pour le Théâtre ancien. C'est par ces développemens du sentiment & de la pensée, lorsqu'ils sont à leur place, que nos belles *Tragédies* ont tant d'avantage à la lecture sur toutes celles qui ne sont qu'en mouvemens & en tableaux. *La Tragédie est faite pour être représentée*, nous disent ceux qui ne savent pas écrire ou qui ne savent pas lire. On peut leur répondre que si les esprits sont éclairés en même temps qu'ils sont émus, si, après que l'illusion & l'émotion théâtrale on cessé, le spectateur s'en va la tête pleine de grandes choses grandement exprimées, la *Tragédie* n'en vaut pas moins. On peut leur répondre que *Cinna*, les *Horaces*, *Phèdre*, *Britannicus*; *Zaïre*, & *Mahomet* ne perdent rien à être représentés, quoiqu'ils soient faits aussi pour

être lus ; & que le *Cid* n'en eut que plus de gloire , lorsqu'après lui avoir donné tant de larmes à la représentation , tout le monde le fut par cœur.

L'autre question est de savoir pourquoi , dès son origine & chez tous les peuples du monde , la *Tragédie* a parlé en vers.

Il est bien sûr que de tous les genres de Poésie , le dramatique est celui qui paroît le mieux pouvoir se passer de cet ornement accessoire , par la raison que , dans la chaleur du dialogue & de l'action , l'ame est assez émue , ou par la vivacité du Comique , ou par la véhémence du *Tragique* , pour ne rien désirer de plus ; & pourvu que l'oreille ne soit point offensée , c'en est assez : un sentiment plus cher que celui de la mélodie nous occupe dans ce moment. Aussi voit-on que la Comédie réussit en prose comme en vers ; & dans les scènes comiques de l'*Avare* ou du *Bourgeois gentilhomme* , on ne pense pas même que ce dialogue si naturellement écrit , ait jamais pu l'être autrement. On voit de même que , dans les

Tragédies vraiment pathétiques & mal versifiées, comme *Inès*, ce défaut n'est pas aperçu ; & je ne doute pas qu'*Inès*, écrite en excellente prose, n'eût réussi de même.

Les Anciens avoient reconnu que la Poésie dramatique exigeoit un langage plus naturel que le Poème lyrique & l'Epopée, & ils avoient pris pour la Scène celui de leurs vers dont le rythme approchoit le plus de la prose. Ceux qui, comme moi, ont le malheur de ne lire Euripide & Sophocle que dans de foibles traductions, sentent très-bien que le charme & l'effet des scènes touchantes ou terribles ne tenoit point à l'harmonie du vers ; & une prose comme étoit celle de Platon ou d'Isocrate, de Thucydide ou de Démosthène, eût très-bien pu y suppléer.

Pourquoi donc tous les poètes grecs s'étoient-ils accordés à écrire en vers la *Tragédie* ? L'usage reçu, l'habitude, un goût de prédilection pour cette cadence régulière, la facilité de la langue à s'y prêter, l'analogie à conserver entre la scène récitée & le chœur qui étoit chanté,

la mélodie ou la déclamation théâtrale, qui étoit elle-même une espèce de chant, feroient des raisons suffisantes de cette préférence que la *Tragédie* avoit donnée aux vers sur la prose : mais la Comédie, le plus libre de tous les Poèmes, le plus approchant de la nature, n'auroit-elle pas dû s'en tenir au langage le plus naturel ? dans les bouffonneries d'Aristophane, dans ses farces grossières, il seroit bien étrange qu'on eût cherché le plaisir délicat de la cadence & de la mesure.

La Poésie dramatique en général avoit donc quelque autre avantage à s'imposer la contrainte du vers ; & cet avantage étoit commun à l'oreille & à la mémoire : c'étoit pour l'une & l'autre un besoin plutôt qu'un plaisir.

La plus grande incommodité des grands théâtres est la difficulté d'entendre ce qui est prononcé de si loin : la bouche des masques en porte-voix, & les vases d'airain qu'on avoit placés de manière à réfléchir le son, prouvent le mal par le remède. Or les vers, dont la mesure est connue &

auxquels l'oreille est habituée, donnent la facilité de suppléer ce que l'on n'entend pas, ou de corriger ce que l'on entend mal. Le seul espace du mot l'indique, & l'auditeur remplit le vide des sons qui lui sont échappés. Il en est de même pour la mémoire. Ainsi, soit pour entendre les paroles, soit pour les retenir, la marche régulière des vers étoit d'un grand secours ; & cela seul l'eût fait préférer à la prose.

Dans nos petites salles de spectacles, la difficulté n'est pas si grande pour l'oreille, mais elle est la même pour la mémoire ; & c'en seroit assez encore pour qu'on donnât la préférence aux vers, dont un hémistiche amène l'autre, & dont la rime seule nous rappelle le sens. *Voyez VERS & RIME.*

Dans la Comédie, où il y a communément peu de chose à retenir, on a été dispensé d'écrire en vers ; mais dans la *Tragédie*, dont les détails sont précieux à recueillir & intéressans à rappeler, le vers a paru nécessaire. On distingue

même, parmi les comédies, celles qui méritoient d'être écrites en vers, comme le *Misanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes savantes*, le *Méchant*, la *Métromanie*; & celles qui n'auroient rien perdu à être écrites en prose, comme l'*Etourdi*, le *Dépit amoureux*, l'*Ecole des femmes*, l'*Ecole des maris*. Il en est de même chez les Anciens : on sent qu'Aristophane & Plaute n'avoient aucun besoin de la mesure de l'iambe ; on sent que Térence, & vraisemblablement Ménandre, son modèle, auroient beaucoup perdu à ne pas exprimer en vers tant de détails, si délicats, si vrais, que l'on aime à se rappeler.

Mais il y a une raison plus intéressante pour les poètes d'écrire en vers la *Tragédie*, & quelquefois la comédie ; & cette raison étoit la même pour les Anciens que pour nous. Tout n'est pas également vif dans le Comique ; dans le *Tragique*, tout n'est pas également passionné : il y a des éclaircissemens, des développemens, des passages inévitables d'une situation à l'autre ; il y a des délibérations

tranquilles , en un mot , des momens de calme , où , n'étant pas assez émue par l'intérêt de la chose , l'ame demande à être occupée du charme de l'expression , pour ne pas cesser de jouir. C'est alors que le coloris de la Poésie doit enchanter l'imagination , que l'harmonie du vers doit enchanter l'oreille ; & c'est un avantage que Racine & Voltaire ont très-bien senti , & que Corneille a méconnu. Les pièces de Racine les mieux écrites sont les plus foibles du côté de l'action , comme *Athalie* & *Bérénice*. Dans Voltaire , comme dans Racine , les scènes les moins pathétiques sont celles où il a le plus soigneusement employé la magie des beaux vers : voyez le premier acte de *Brutus* ; voyez la scène de Zopire & de Mahomet ; voyez les scènes de César & de Cicéron , dans *Rome sauvée* ; voyez de même l'exposition de *Bajazet* , la grande scène de Mithridate avec ses deux fils , & celle d'Agrippine avec Néron , dans le quatrième acte de *Britannicus*. Corneille a aussi des scènes tranquilles de la plus

grande beauté ; c'étoit même là son triomphe : mais observez qu'il y étoit porté par la grandeur de son objet, & que toutes les fois qu'il n'a que des choses communes à dire, il semble dédaigner le soin de les parer & de les ennoblir. Racine & Voltaire n'ont rien de plus soigné que ces détails ingrats ; ils sèment des fleurs sur le fable. Corneille ne fait jamais de si beaux vers, que lorsque la situation l'inspire, & qu'elle s'en passeroit : dès que son sujet l'abandonne, il s'abandonne aussi lui-même, & il tombe avec son sujet. Les deux autres, tout au contraire, ne s'élèvent jamais si haut par l'expression, que lorsque la foiblesse de leur sujet les avertit de se soutenir & d'employer leurs propres forces. Tel est le grand avantage des vers.

Mais à cet avantage on oppose le charme de la vérité & du naturel, qu'on ne sauroit disputer à la prose. *Dans aucun pays du monde, dit-on, dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler sur la Scène ; les vers sont un lan-*

gage faſſice & maniéré. J'en conviens ; mais eſt-ce la vérité toute nue qu'on cherche au Théâtre ? On veut qu'elle y ſoit embellie ; & c'eſt cet embellifſement qui en fait le charme & l'attrait. On ſait qu'on va être trompé, & l'on eſt diſpoſé à l'être, pourvu que ce ſoit avec agrément, & le plus d'agrément poſſible. C'eſt donc ici le moment de ſe rappeler ce que j'ai dit de l'illuſion : elle ne doit jamais être complète ; & ſi elle l'étoit, le ſpectacle *tragique* ſeroit pénible & douloureux. Les acceſſoires de l'action en doivent donc tempérer l'effet : or l'un des acceſſoires qui tempèrent l'illuſion en mêlant le menſonge avec la vérité, c'eſt l'artifice du langage, artifice matériel, qui n'eſt ſenſible qu'à l'oreille, & qui n'altère point le naturel de la penſée & du ſentiment ; car au ſpectacle il faut bien obſerver que tout doit être vrai pour l'eſprit & pour l'âme, & que le menſonge ne doit être ſenſible que pour l'oreille & pour les yeux. Il en eſt donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre ; les yeux

& les oreilles sont avertis par-là que le spectacle est une feinte, tandis que l'esprit & l'ame se livrent à la vraisemblance parfaite des situations, des mœurs, des sentimens, & des peintures. Quelle est donc en nous cette duplicité de perception ? C'est une énigme dont le mot est le secret de la nature ; mais, dans le fait, rien de plus réel. *Voyez ILLUSION.*

J'ai déjà fait sentir combien la différence des deux Théâtres est à l'avantage du nôtre du côté de la déclamation & de l'action pantomime. Chez les Anciens, les accens de la voix, l'articulation, le geste, tout devoit être exagéré. Le jeu du visage, qui chez nous est aussi éloquent que la parole, étoit perdu pour eux ; leurs masques & leurs vêtemens étoient quelque chose de monstrueux ; leur usage de faire jouer les rôles des femmes par des hommes, prouve combien toutes les finesses, toutes les délicatesses de l'imitation leur étoient interdites par cet éloignement de la scène qui en fauvoit les difformités.

C'est donc une bien vaine déclamation que les éloges prodigués à ces grands théâtres ouverts, où l'on avoit, dit-on, l'honneur d'être éclairé par le ciel, chose aussi incommode dans la réalité que magnifique dans l'idée ; à ces théâtres, dis-je, qu'on n'auroit pas manqué de lambriffer, s'il eût été possible, & qu'à Rome on couvroit, faute de mieux, de voiles soutenues par des mâts & par des cordages.

Les grecs avoient tout fait céder à la nécessité d'avoir un vaste amphithéâtre : voilà le vrai. Pour nous, loin de nous plaindre d'avoir des théâtres moins vastes, où la parole & l'action soient à la portée de l'oreille & des yeux, nous devons nous en applaudir, & tirer de cet avantage, du côté de l'acteur comme du côté du poète, tout ce qui peut contribuer au charme de l'illusion. L'acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eschyle ou d'Euripide ; & autant le poète françois est plus délicat, plus correct, plus varié, plus fin, autant le comédien doit l'être. (*Voyez DÉCLAMATION*). Ainsi, la *Tragédie* mo-

derne, au lieu d'être, comme l'ancienne, une esquisse de Michel-Ange, sera un tableau de Raphaël.

TUTOIEMENT. Façon de parler à quelqu'un à la seconde personne du singulier. La politesse veut que, dans notre langue, on fasse comme si la personne à qui l'on adresse la parole étoit double ou multiple, & qu'on lui dise *Vous* au lieu de *Tu* : c'est une singularité qui répond à celle de dire *Nous*, quoiqu'on ne soit qu'un, lorsque celui qui parle est un Souverain ou une personne constituée en dignité, & quelle fait un acte solennel de sa volonté ou de son autorité : usage qui, je crois, prit naissance chez les empereurs romains, lorsqu'ils faisoient semblant de prendre conseil du Sénat, & d'exprimer dans leurs édits une volonté collective. Le *Nous* est encore réservé aux personnes en dignité ou en fonctions sérieuses. Le *Vous* est devenu d'un usage commun & indispensable entre les per-

sonnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent se traiter décemment.

« Le *Tutoiement*, dit Fontenelle (*Vie de Pierre Corneille*), ne choque pas les bonnes mœurs, il ne choque que la politesse & la vraie galanterie ; il faut que la familiarité qu'on a avec ce qu'on aime soit toujours respectueuse, mais aussi il est quelquefois permis au respect d'être un peu familier. On se *tutoyait* anciennement dans le Tragique même, aussi bien que dans le Comique ; & cet usage ne finit que dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace & Camille le pratiquent encore. Naturellement le Comique a dû pousser cela un peu plus loin ; & à cet égard, le *Tutoiement* n'expire que dans le *Menteur* ».

Je ne suis pas tout à fait de l'avis de Fontenelle. Le *Tutoiement*, d'égal à égal & dans une situation tranquille, est sans doute une familiarité ; mais, soit dans le Tragique soit dans le Comique, cette familiarité fera toujours décente, non

seulement du frère à la sœur, de l'amî à l'amî, mais encore de l'amant à la maîtresse, lorsque l'innocence, la simplicité, la franchise des mœurs l'autorisera, comme dans le langage des villageois, des peuples agrestes, ou sauvages, ou même peu civilisés, & dont les mœurs sont âpres & austères. Alzire & Zamore se *tutoient*, & il n'y a rien d'indécent. C'est peut-être la même raison, ou plutôt un sentiment exquis de la vérité des mœurs, qui a engagé Corneille à donner cette nuance de familiarité au langage de Curiace & de Camille.

En général, toutes les fois que la familiarité douce n'aura l'air que de l'innocence & de l'ingénuité, le *Tutoiement* sera permis. Il l'est de même dans tous les mouvemens d'une tendresse vive, ou d'une passion violente.

ORSMANE A ZAÏRE.

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas !
 Vous m'aimez ! Et pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
 A déchirer le cœur d'un amant si fidèle ?
 Je me connoissois mal ; oui, dans mon désespoir,

J'avois cru sur moi-même avoir plus de pouvoir.
Ma, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste.
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant, enchaîné sous ta loi,
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi.
Qui, moi ? que sur mon trône une autre fût placée !
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée :
Pardonne à mon courroux, à mes sens interdits,
Ces dédains affectés & si bien démentis :
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le Ciel aura voulu que ta tendresse effuye.
Je t'aimerai toujours... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différoit mon bonheur ?
Parle ; étoit-ce un caprice ? est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être ?
Seroit-ce un artifice ? Epargne toi ce soin :
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin :
Qu'il ne fouille jamais le saint nœud qui nous lie.
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, & mes sens déchirés,
Pleins d'un amour si vrai....

Z A Ï R E.

Vous me désespérez.
Vous m'êtes cher, sans doute, & ma tendresse extrême
Est le comble des maux pour ce cœur qui vous aime.

O R O S M A N E.

O Ciel ! expliquez-vous. Quoi ! toujours me troubler !
Cet

Cet exemple fait voir bien sensiblement par quels mouvemens de l'ame on peut passer avec bienséance du *Vous* au *Tu*, & du *Tu* au *Vous* : mais ce qui est naturel & décent dans le caractère d'Orosemane, ne le seroit pas dans celui de Zaïre, parce qu'il n'est que tendre, & qu'il n'est point passionné. Tant que la passion d'Hermione est contrainte, elle dit *Vous*, en parlant à Pyrrhus :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé,
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux yeux de tous ces grecs indignés contre vous;
Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Mais dès que son indignation, son amour,
sa douleur éclatent, Hermione s'oublie:
le *Tutoiement* est placé.

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,

Tome VI.

A a

Et malgré tous ces grecs , honteux de mes bontés....
Mais, Seigneur , s'il le faut , si le Ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire , &c.

Une singularité remarquable dans l'usage du *Tutoiement* , c'est qu'il est moins permis dans le Comique que dans le Tragique ; & la raison en est , que le sérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. Pour que deux amans se *tutoient* dans une scène comique , il faut qu'ils soient d'une condition où les bienséances ne soient pas connues , ou que leur innocence & leur candeur soit si marquée , qu'elle donne son caractère à leur familiarité.

Une autre bizarrerie de l'usage est de permettre le *Tutoiement* , du moins en Poésie , dans l'extrême opposé à la familiarité : c'est ainsi qu'en parlant à Dieu & aux rois , on les *tutoie* , soit à l'imitation des Anciens , soit parce que le respect qu'ils impriment est trop au dessus du soupçon , & que le caractère en est trop marqué pour ne pas dispenser d'une vaine formule.

Grand Dieu , tes jugemens font remplis d'équité.
Grand Roi , cesse de vaincre , ou je cesse d'écrire.

Les deux caractères extrêmes du *Tu-
soient* se font sentir dans ces deux épî-
tres de Voltaire :

Philis , qu'est devenu le temps , &c.
Tu m'appelles à toi , vaste & puissant Génie , &c.

Dans l'une , il est l'excès de la familiarité ;
dans l'autre , l'excès du respect & le lan-
gage de l'apothéose.

A propos de l'usage qui , dans notre
langue , veut qu'on mette le pluriel à la
place du singulier , je demande pourquoi ,
dans un écrit qui est l'ouvrage d'un seul
homme , l'auteur , en parlant de lui-
même , se croit obligé de dire *Nous* ? Ce
n'est certainement pas pour donner à ce
qu'il avance une sorte d'autorité qui ait
plus de volume & de poids ; c'est au con-
traire une formule à laquelle on attache
une idée de modestie. Mais sur quoi porte
cette idée ? *Nous croyons , nous ne pen-
sons pas , nous avons prouvé* , &c. ; est-ce
dire autre chose que *je crois , je ne pense*

pas, j'ai prouvé ? Il est vraisemblable que cet usage s'est introduit par des ouvrages de société, où le travail étoit commun & l'opinion collective ; & que dans la suite, pour donner à leur style plus de gravité, quelques écrivains ont suivi cet exemple. Mais lorsqu'un homme, en se nommant, propose ses idées comme venant de lui, la formule de *Nous* est au moins inutile ; & la preuve que, dans l'usage & dans l'opinion, le personnel au singulier n'est pas un trait de vanité, c'est qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur, ni sacré ni profane, ne s'est cru obligé de dire *Nous*.

U.

UNITÉ. Ce n'est pas rendre l'idée d'*Unité* avec assez de justesse & de précision, que de la définir, *Une qualité qui fait qu'un ouvrage est par-tout égal & soutenu.*

Un ouvrage d'un ton décent & conve-

nable, d'un style analogue au sujet, qu'aucune négligence ne dépare, & qui d'un bout à l'autre se ressemble à lui-même, comme celui de La Bruyère, est un ouvrage *égal & soutenu*, & il n'y a point d'*Unité*.

Mais lorsqu'en écrivant on se propose un but général, un objet unique, tout doit se diriger & tendre vers ce but : voilà l'*Unité de dessein*. C'est ainsi que, dans l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, tout se réunit à ce point, l'*Origine de nos idées*.

Le caractère du sujet, le caractère dont s'est revêtu l'écrivain, si c'est lui qui parle, le caractère qu'il a donné à ses personnages, s'il en introduit & s'il leur cède la parole, décident le caractère du langage ; & celui-ci doit se soutenir & se ressembler à lui-même : c'est ce qu'on appelle *Unité de ton & de style*. Voyez ANALOGIE.

Dans la Poésie épique & dramatique on a prescrit d'autres *Unités* : savoir, dans l'une & dans l'autre, l'*Unité d'ac-*

tion, l'*Unité* d'intérêt, l'*Unité* de mœurs, l'*Unité* de temps, & de plus, dans le Dramatique, l'*Unité* de lieu.

Sur l'*Unité* d'action, la difficulté consistoit à savoir comment la même action peut être *une* sans être simple, ou composée sans être double ou multiple ; mais en se rappelant la définition que j'ai donnée de l'action, soit épique, soit dramatique, on jugera au premier coup-d'œil quels sont les incidens, les épisodes qui peuvent y entrer sans que l'action cesse d'être *une*.

L'action, ai-je dit, est le combat des causes qui tendent ensemble à produire l'événement, & des obstacles qui s'y opposent. Une bataille est *une*, quoique cent mille hommes d'un côté & cent mille hommes de l'autre en balancent l'événement & se disputent la victoire : voilà l'image de l'action. Tout ce qui, du côté des causes ou du côté des obstacles, peut naturellement concourir à l'un des deux efforts, peut donc faire partie de l'un des deux agens : & l'événement n'étant qu'*un*,

les agens ont beau se multiplier ; s'ils tendent tous, en sens contraire, au même point, l'action est *une* : en sorte que, pour avoir une idée juste & précise de l'*Unité* d'action, il faut prendre l'inverse de la définition de Dacier, & dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action principale, mais au contraire, que l'action principale d'un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on y emploie comme incidens ou épisodes.

Il n'en est pas moins vrai que, tout le reste égal, plus une action est simple, plus elle est belle ; & voilà pourquoi Horace recommande l'un & l'autre, *simplex & unum*. Mais si l'on est obligé de simplifier l'action le plus qu'il est possible, ce n'est pas pour la réduire à l'*Unité* ; c'est pour éviter la confusion, & sur-tout pour donner d'autant plus d'aisance, de développement, & de force à un plus petit nombre de ressorts. Dans une foule, rien ne se distingue & rien ne se dessine :

de même, dans une multitude de personnages & d'incidens, aucun n'a le temps & l'espace de se développer ; aucun n'est saillant, arrondi, détaché, comme il devroit l'être.

Homère est celui de tous les poètes qui a le mieux dessiné ses caractères, qui les a marqués le plus distinctement, le plus fortement prononcés : encore le nombre de ses héros fait-il foule dans l'*Iliade* ; & la memoire, rebutée du travail de les retenir, se réduit à un petit nombre des plus frappans, & laisse échapper tout le reste. Le Tasse, en imitant Homère, a simplifié son tableau ; chacun des personnages y tient une place distincte : Armide, Clorinde, Herminie, Godefroi, Soliman, Renaud, Tancrède, Argan, sont présens à tous les esprits.

L'Epopée donne à l'action un champ plus vaste que la Tragédie ; & c'est leur étendue qui décide du nombre d'incidens que l'une & l'autre peut contenir. Un épisode détaché de l'action historique suffit à l'action épique ; un incident de

l'action épique suffit à l'action dramatique. Ce n'est pas que l'action épique ne soit *une*, ce n'est pas que l'action historique ne soit *une* encore : dès qu'une cause produit un effet, c'est une action, & cette action est *une* ; mais la cause & l'effet peuvent être simples ou composés, ou plus composés ou plus simples. L'une des causes incidentes de la ruine de Troie est le sacrifice d'Iphigénie ; & cette fable détachée a fait un poème dramatique. La colère d'Achille n'est que l'un des obstacles de la même action ; & cet incident détaché a produit seul un poème épique. On peut comparer l'action au polype, dont chaque partie, après qu'elle est coupée, est encore elle-même un polype vivant, complètement organisé. Mais l'action totale n'en est pas moins *une* ; elle est seulement plus composée ou moins simple que chacune de ses parties. Ainsi, en faisant un poème de toute la guerre de Troie, on n'a pas manqué à l'*Unité*, mais à la simplicité d'action : on s'est chargé d'un trop grand nombre de caractères à pein-

dre , d'événemens à décrire , de ressorts à développer ; on a surchargé la mémoire , fatigué l'imagination , refroidi l'ame , dissipé l'intérêt , dont la chaleur est d'autant plus vive , que le foyer est plus étroit ; enfin on a excédé ses propres forces , épuisé ses moyens ; on s'est mis hors d'haleine au milieu de sa course ; & l'on a fini par être froid , stérile , & languissant. Voilà pourquoi , même dans l'Epopée , il est si important de simplifier & de resserrer l'action.

Brumoi a pris , comme Dacier , l'inverse de la vérité sur l'*Unité* d'action : il veut *qu'elle soit sans mélange d'actions indépendantes d'elle* : il falloit dire , *d'actions dont elle soit indépendante* : & ce n'est pas ici une dispute de mots ; car de son principe il infère que l'épisode d'Eriphile , dans l'*Iphigénie en Aulide* , fait duplicité d'action ; or par la constitution de la fable , l'action dépend de cet épisode ; car c'est Eriphile qui empêche Iphigénie de s'échapper. Le poète , à la vérité , pouvoit prendre un autre moyen ; mais

pourvu que le moyen soit vraisemblable & naturellement employé, il est au choix du poète.

C'est un étrange raisonneur que Bru-moi ! il compare l'*Iphigénie* de Racine avec celle d'Euripide ; & de sa cellule il décide que le poète françois a tout gâté. *Supposons*, dit-il, *qu'Euripide revînt, que diroit-il de l'épisode d'Eriphile, espèce de duplicité d'action & d'intérêt, inconnue aux grecs ?* Que diroit Euripide ? il diroit qu'il n'y a point de duplicité d'action, & qu'Eriphile vaut mieux qu'une biche ; que l'intérêt est si peu double, qu'au moment qu'on sait qu'Eriphile a été l'Iphigénie sacrifiée, les larmes cessent & tous les cœurs sont soulagés. *Que diroit-il de la galanterie françoise d'Achille ?* Il diroit qu'Achille n'est point galant, & qu'il est Achille amoureux, qu'il parle d'amour en Achille. *Que diroit-il du duel auquel tendent les menaces de ce héros ?* Il diroit qu'il n'y a pas plus de duel que dans l'*Illiade*, & que par tout pays un héros fier &

offensé menace de se venger. *Que diroit-il des entretiens seul à seul d'un prince & d'une princesse ?* Il diroit que la décence y règne , & que , dans les tentes d'Agamemnon , Achille a pu se trouver deux momens seul avec Iphigénie. *Ne seroit-il pas révolté de voir Clytemnestre aux pieds d'Achille ?* Il seroit jaloux de Racine , il lui envieroit ce beau mouvement , & il trouveroit que rien n'est plus naturel à une mère au désespoir , dont on va immoler la fille.

Revenons à notre sujet. Si l'épisode est absolument inutile au nœud ou au dénouement de l'action , comme l'amour de Thésée & celui de Philoctète dans nos deux *Œdipes* , & comme l'amour d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine , il fait duplicité d'action : de là vient que l'amour d'Hippolyte pour Aricie est plus épisodique dans la *Phèdre* , que l'amour d'Eriphile dans l'*Iphigénie*.

Mais ce qu'on a dit avec quelque raison de l'épisode d'Aricie , on l'a dit aussi de l'épisode d'Hermione ; & en cela on

s'est trompé. Sans Hermione, il étoit possible que Pyrrhus indigné livrât aux grecs le fils d'Hector & d'Andromaque ; mais, l'événement supposé tel que Racine le donne, il étoit difficile d'imaginer, pour la révolution, un moyen plus tragique, une cause plus naturelle de la mort de Pyrrhus, que la jalousie d'Hermione, ni un plus digne instrument de ses fureurs, que le sombre & fougueux Oreste.

N'a-t-on pas dit aussi que l'amour nuisoit à l'*Unité* d'action, *parce que cette passion étant naturellement vive & violente, elle partageoit l'intérêt* ? Mais si l'amour même est la cause du crime ou du malheur, s'il en est la victime, où est le partage de l'intérêt ? Et ce partage même feroit-il que l'action ne seroit pas *une* ?

On ne s'est pas moins mépris sur l'*Unité* d'intérêt que sur l'*Unité* d'action, & l'équivoque vient de la même cause. L'action une fois bien définie, on voit que le désir, la crainte, & l'espérance doivent se réunir en un seul point ; mais pour cela il n'est pas nécessaire qu'ils se réunissent sur une

seule personne : l'événement que l'on craint ou que l'on souhaite peut regarder une famille , un peuple entier ; il peut même concilier deux partis contraires , qui , tous les deux intéressans , font souhaiter & craindre pour tous les deux la même chose. Deux jeunes gens aimables & amis l'un de l'autre tirent l'épée & vont s'égorger , sur un mal-entendu , ou sur un mouvement de dépit & de jalousie : vous tremblez pour l'un & pour l'autre ; vous désirez qu'il arrive quelqu'un qui leur impose , les désarme , & les réconcilie : voilà un intérêt qui semble partagé , & qui pourtant n'est qu'*un*. Tel est souvent l'intérêt dramatique.

L'*Unité* de mœurs consiste dans l'égalité du caractère , ou plutôt dans son accord avec lui-même ; car un caractère peut être inégal , flottant , & variable , ou par nature ou par accident : alors son *Unité* consiste à être constamment inconstant , également léger , changeant , ou par le flux & le reflux des passions qui le dominent , ou par l'ascendant réciproque .

& alternatif des divers mouvemens dont il est agité ; mais c'est alors par un fonds de bonté ou de méchanceté, de force ou de foiblesse, de sensibilité ou de froideur, d'élévation ou de bassesse, que se décide le caractère ; & ce fonds du naturel doit percer à travers tous les accidens. Or c'est dans ce fonds, bien marqué, bien connu, & constamment le même, que se fait sentir l'*Unité* : c'est par-là que deux hommes placés dans les mêmes situations, exposés aux mêmes épreuves, se font distinguer l'un de l'autre ; & que chacun, s'il est bien peint, se ressemble à lui-même, & ne ressemble qu'à lui. Dans l'application de ce principe, que le caractère ne doit jamais changer, on n'a pas assez distingué le fond d'avec la forme accidentelle ; & dans celle-ci, ce qui est inhérent d'avec ce qui n'est qu'adhérent. Le vice est une trop longue habitude pour se corriger en trois heures ; c'est une seconde nature : mais ce qui n'est qu'un travers d'esprit, un égarement passager, une folie, une méprise, un mo-

ment d'ivresse, ce qui dépend des mouvemens tumultueux des passions, peut changer d'un instant à l'autre. Ainsi, de l'erreur au retour, de l'innocence au crime, & du crime au remords, le passage est prompt & rapide ; ainsi, l'avare ne change point, mais le dissipateur change ; ainsi, Tartuffe est toujours Tartuffe, mais Orgon passe de son erreur & de l'excès de sa crédulité à un excès de défiance ; ainsi, Mahomet doit toujours être fourbe, mais Séide doit cesser d'être crédule & fanatique. O combien sur les arts, comme sur autre chose, on a perdu de temps à brouiller les idées par l'abus qu'on a fait des mots !

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps n'est réglée que par l'étendue de l'action, ni celle-ci que par la faculté commune d'une mémoire exercée : en sorte que l'action épique n'a trop d'étendue & de durée que lorsque la mémoire ne peut l'embrasser sans effort ; & cette règle n'est pas gênante, car il s'agit, non des détails, mais de l'ensemble de l'action,
&

& de ses masses principales. Or si elle est bien distribuée, si les épisodes en sont intéressans, s'ils s'enchaînent bien l'un à l'autre, si les passions qui animent l'action, si l'intérêt qui la soutient, nous y attachent fortement, la mémoire la saisira, quelque étendue qu'on lui donne. Brumoi la compare à un édifice qu'il faut embrasser d'un coup-d'œil ; & quel édifice, dans son vrai point de vue, n'embrasse-t-on pas d'un coup-d'œil, si l'ensemble en est régulier ? Si donc un poète avoit entrepris de chanter l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, & que, depuis les noces de Ménélas jusqu'au partage des captives, tout fût intéressant, comme quelques livres de l'*Iliade* & le second de l'*Enéide* ; l'action auroit duré dix ans, & le poème ne seroit pas trop long.

Nous avons des romans bien plus longs que le plus long poème ; & par le seul intérêt qui nous y attache, les incidens multipliés en sont tous très-distinctement gravés dans notre souvenir.

Tome VI.

Bb

Il n'en est pas de même de l'action dramatique. Dans le *Récit*, on peut franchir des années en un seul vers ; mais dans le Drame , tout est présent & tout se passe comme dans la nature. Il seroit donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle ; mais c'est être ennemi des arts & du plaisir qu'ils causent, que de leur imposer des lois qu'ils ne peuvent suivre sans se priver de leurs ressources les plus fécondes & de leurs plus rares beautés. Il est des licences heureuses, dont le Public convient tacitement avec les poètes, à condition qu'ils les emploient à lui plaire & à le toucher ; & de ce nombre est l'extension feinte & supposée du temps réel de l'action théâtrale. De l'aveu des grecs, elle pouvoit comprendre une demi-révolution du soleil, c'est-à-dire, un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures ; & le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence : car il est bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement.

ment, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & mesuré par le chœur même.

A la faveur de la distraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occasionne, on est donc convenu d'étendre à l'espace de vingt-quatre heures le temps fidèle de l'action ; & c'est communément assez , vu la rapidité, la chaleur progressive que doit avoir l'action dramatique. Mais si les espagnols & les anglois ont porté à l'excès la licence contraire, il me semble que, sans supposer comme eux des années écoulées dans l'espace de trois heures, il doit au moins être permis de supposer qu'il s'est écoulé plus d'un jour, si un beau sujet le demande ; & de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendroit possibles, il n'y auroit jamais à craindre & à réprimer que l'abus.

La même continuité d'action, qui, chez les grecs, lioit les actes l'un à l'autre, & qui forçoit l'*Unité* de temps, n'auroit pas dû permettre le changement de lieu ; les grecs ne laissoient pourtant pas de se

donner quelquefois cette licence , comme on le voit dans les *Euménides* , où le second acte se passe à Delphes , & le troisième à Athènes. Pour la Comédie , elle se permettoit , sans aucune contrainte , le changement de lieu , & avec plus d'in vraisemblance ; car , au moins dans la Tragédie , les grecs supposoient , comme nous , que le spectateur ne voyoit l'action que des yeux de la pensée : & en effet il est sans exemple que , dans la Tragédie grecque , les personnages aient adressé la parole au Public , ou qu'ils aient fait semblant de le voir ou d'en être vus ; au lieu que dans la Comédie grecque , à chaque instant le chœur s'adresse à l'assemblée , & par-là , le lieu fictif de la scène & le lieu réel du spectacle sont identifiés , de façon que l'un ne peut changer sans que l'autre change , & qu'en même temps que l'action se déplace , le spectateur doit croire se déplacer aussi.

Il n'en est pas de même de notre Théâtre : soit dans le Tragique , soit dans le Comique , le spectateur , comme je l'ai

déjà observé , n'est censé voir l'action qu'en idée , & l'action est supposée n'avoir pour témoins que les acteurs qui sont en scène. Or dans cette hypothèse, non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise ; mais je fais plus , je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte est une absence des acteurs & des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre ; & les spectateurs n'ayant point de lieu fixe , ils sont par-tout où se passe l'action : si elle change de lieu , ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraisemblable , c'est que l'action ait pu se déplacer ; & pour cela il faut un intervalle. Ce n'est donc presque jamais d'une scène à l'autre , mais seulement d'un acte à l'autre , que peut s'opérer le changement de lieu.

Je fais bien que , pour le faciliter au milieu d'un acte , on peut rompre l'enchaînement des scènes & laisser le théâtre vide un instant ; mais cet instant ne suffiroit point à la vraisemblance , sur-tout si

les mêmes acteurs qu'on vient de voir , passoient incontinent dans le nouveau lieu de la scène. Après tout , ce n'est pas trop gêner les poètes , que d'exiger d'eux à la rigueur l'*Unité* de lieu pour chaque acte , avec la possibilité morale du passage d'un lieu à un autre dans l'intervalle supposé.

La plus longue durée qu'on suppose à l'entr'acte est celle d'une nuit ; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance qu'il soit permis de supposer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre : ainsi , la mesure du temps que l'on peut donner aux intervalles de l'action , détermine l'éloignement des lieux où l'on peut transporter la scène. Une règle plus sévère priveroit la Tragédie d'un grand nombre de beaux sujets , ou l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les poètes qui ont voulu s'astreindre à l'*Unité* de lieu rigoureuse , ont bien souvent forcé l'action d'une manière plus opposée à la vraisemblance que ne l'eût été le changement de lieu : car au moins

ce changement ne trouble l'illusion qu'un instant ; au lieu que , si l'action se passe où elle n'a pas dû se passer , l'idée du lieu & celle de l'action se combattent sans cesse : or la vérité relative dépend de l'accord des idées , & l'illusion ne peut être où la vraisemblance n'est pas.

Il falloit , dit Brumoi en parlant du Théâtre grec , que l'action , pour être vraisemblable , se passât sous les yeux & par conséquent dans un même lieu. Il auroit donc fallu que le lieu de l'action fût la place d'Athènes : car si l'action se passoit à Delphes , comment pouvoit-elle se passer sous les yeux des athéniens ? Le spectateur , ajoute - t - il , ne sauroit s'abuser assez grossièrement sur le lieu de la scène , pour s'imaginer qu'il passe d'un palais à une plaine , ou d'une ville dans une autre , tandis qu'il se voit enfermé dans un lieu déterminé. Ainsi, Brumoi prétend qu'il faut que la scène se voye , & par conséquent qu'elle soit bornée , non pas en général dans l'enceinte

*d'une ville , d'un camp , d'un palais ,
mais dans un endroit limité d'un palais ,
d'une ville , ou d'un camp.* Voilà une belle
théorie !

Et de sa place le spectateur voit-il cet
endroit du camp ou de la ville ? Non :
car sa place est toujours l'amphithéâtre
d'Athènes ; & l'endroit de la scène est en
Aulide , à Delphes , à Mycène , en Tau-
ride , &c. Il s'y transporte donc en esprit
dès le premier acte. Or ce premier pas
fait , pourquoi le second , le troisième ,
lui couteroient-ils davantage ? Et si , dans
les actes suivans , il est besoin qu'il se
transporte en esprit dans un autre lieu ,
pourquoi s'y refuseroit-il ? La même vi-
vacité d'imagination qui le rend présent
à ce qui se passe dans la ville , lui man-
quera-t-elle pour voir ce qui se passe
dans le camp & pour y être présent de
même ? Sans cette illusion , tout spectacle
est absurde ; mais on se la fait sans effort ,
& la vraisemblance n'y manque que lors-
que , la scène étant continue & sans in-

tervalle, le changement de lieu s'opère maladroitement & sans qu'aucune distraction du spectateur le favorise.

C'étoit là réellement le grand obstacle que trouvoient les grecs au changement de lieu : aussi se le permettoient-ils rarement dans la Tragédie. Que faisoient-ils donc ? Ils faisoient d'autres fautes, contre la vraisemblance ; ils ne changeoient pas de lieu , mais ils réunissoient dans un même lieu ce qui devoit se passer en des lieux différens. La scène étoit un endroit public , un espace vague, un temple , un vestibule, une place , un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même temps à plusieurs édifices , d'où les acteurs sortoient pour dire au peuple , qui composoit le chœur , ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes. *Voyez CHŒUR.*

Si donc nous avons perdu quelque chose à la suppression du chœur , qui , chez les grecs , remplissoit les vides de l'action ; du moins y avons-nous gagné

la liberté du changement de lieu , que l'entr'acte nous facilite.

Il est aisé de sentir à présent combien porte à faux ce que dit Dacier , que « les actions de nos tragédies ne sont presque plus des actions visibles ; qu'elles se passent la plupart dans des chambres & des cabinets ; que les spectateurs n'y doivent pas plus entrer que le chœur ; & qu'il n'est pas naturel que les bourgeois de Paris voyent ce qui se passe dans les cabinets des princes ». Il trouvoit sans doute plus naturel que les bourgeois d'Athènes vissent du théâtre de Bacchus ce qui se passoit sous les murs de Troye ou de Thèbes ? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que , quel que soit le lieu de la scène , un palais , un temple , une place publique , si le spectateur étoit censé y être présent & voir les acteurs , les acteurs seroient censés le voir ? Nous ne sommes , je le répète , présens à l'action qu'en idée ; & comme il n'en coûte rien de se transporter de Paris au capitolé dès le premier acte , il en coûte encore moins ,

dans l'intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu est de rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auroient pu se retracer qu'en récit. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au développement des passions; que, s'ils sont trop accumulés, en se succédant, ils s'effacent l'un l'autre; que l'émotion qu'ils nous causent ne se nourrit que des sentimens qu'ils font naître dans l'ame même des acteurs; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pu se répandre & qu'on ait eu le temps de s'y livrer & d'en jouir, c'est faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorsqu'on éteint mal à propos le son d'un corps harmonieux. Une Tragédie composée de ces mouvemens brusques, sans suite & sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n'a le temps d'éclore. L'invention des tableaux est donc une

partie essentielle du génie du poète ; mais ce n'est ni la seule ni la plus importante. La Tragédie est la peinture du jeu des passions , & non pas du jeu des machines.

On n'a pas toujours , ni par - tout , reconnu comme indispensable la règle des *Unités* ; on fait que , sur le Théâtre anglois & sur le Théâtre espagnol , elle est violée en tous points & contre toute vraisemblance. Il en étoit de même sur notre Théâtre avant Corneille ; & non seulement l'*Unité* de lieu n'y étoit pas observée, mais elle y étoit interdite. Le Public se plaisoit au changement de scène ; il vouloit qu'on le divertit par la variété des décorations, comme par la diversité des incidens & des aventures ; & lorsque Mairet donna la *Sophonisbe* , il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'y observer l'*Unité* de lieu.

On s'est enfin généralement accordé sur l'*Unité* d'action pour la Tragédie ; mais à l'égard de l'Épopée , la question

a été problématique & indécise jusqu'à nos jours. A l'autorité d'Aristote & à l'exemple d'Homère & de Virgile , on a opposé le succès de l'Arioste , qui , ayant négligé cette règle , n'en est pas moins lu & relu , dit le Tasse , « par les personnes de tout âge & de tout sexe ; qui plaît à tout le monde , que tout le monde loue ; qui revit & rajeunit sans cesse dans sa renommée , & vole glorieusement , de bouche en bouche , chez toutes les nations du monde ».

Le Tasse , après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioste , ne laisse pourtant pas de se décider pour l'*Unité* d'action. « La fable , dit-il , est la forme du poème : s'il y a plusieurs fables , il y aura plusieurs poèmes ; si chacun d'eux est parfait , leur assemblage sera immense ; & si chacun d'eux est imparfait , il valoit mieux n'en faire qu'un qui fût complet & régulier ». Gravina est du nombre de ceux qui pensoient que le Poème épique étoit dispensé de l'*Unité* d'action ; & la

raison qu'il en donne suffiroit seule pour faire sentir son erreur.

J'avouerai, avec lui, qu'un poème qui embrasse plusieurs actions, ne laisse pas d'être un poème ; mais la question est de savoir si ce poème est bien composé : or quelques beautés qu'il puisse avoir d'ailleurs, quelques succès qu'elles obtiennent, il est certain que la duplicité, la multiplicité d'action divise l'intérêt & par conséquent l'affoiblit.

La Motte prétend que, dans l'Epopée, l'*Unité* des personnages supplée à l'*Unité* d'action, & qu'elle suffit à l'intérêt de l'Epopée. Distinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'*Unité* collective & l'*Unité* progressive. L'*Unité* collective consiste à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'âme du lecteur ou du spectateur ce qu'il doit désirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux

que par la perte ou le malheur de l'autre ,
 notre cœur choisit , de lui-même & sans
 le secours de la réflexion , celui dont la
 bonté ou la vertu est le plus digne de
 nous attacher ; & nous nous mettons à
 sa place. Dès lors tout ce qui le touche
 nous est personnel ; notre âme passe dans
 la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les
 deux partis opposés nous présentent des
 personnages intéressans , & qui balancent
 notre affection ; ou le bonheur de l'un
 est incompatible avec celui de l'autre ,
 ou ils peuvent se concilier. Dans le pre-
 mier cas , l'intérêt se partage & s'affoiblit
 dans ses alternatives ; dans le second ,
 notre inclination prend une direction
 moyenne , & se termine au point où les
 deux partis peuvent enfin se réunir. Le
 poète doit avoir grand soin de rendre
 ce point de réunion sensible : c'est de là
 que dépend la décision de nos vœux ,
 & ce qu'on appelle *Unité d'intérêt*. Enfin
 si les partis opposés nous sont odieux ou
 indifférens l'un & l'autre ; nous les li-
 vrons à eux-mêmes , sans nous attacher

à leur fort : c'est la guerre des vautours : alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il s'ensuit que, dans toute composition intéressante, il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance : mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une seule personne, ou qu'il y en ait mille ; cela est égal : l'*Unité* de vœu fera l'*Unité* d'intérêt, & c'est l'*Unité* collective.

L'*Unité* progressive est autre chose : elle consiste à fixer le désir, la crainte, l'espérance, en un mot, l'attente inquiète du spectateur ou du lecteur sur *un seul* point, sur *un événement unique*, qui soit la solution du problème & le dénouement de l'action. Dans la Tragédie des *Horaces*, quel aura été le succès du combat ? voilà l'objet de notre attente ; dès qu'on le fait, tout est fini. Après cela, que le meurtre de Camille soit puni ou soit pardonné, c'est un nouveau problème, une nouvelle action, un nouvel objet d'espérance ou de crainte : cet événement

événement naît de l'autre, il en est dépendant ; mais il n'y a point d'*Unité*.

Or il est vrai que l'*Unité* de personne supplée en quelque chose à l'*Unité* progressive de l'action ; mais si les accidens réunis sur le même personnage ne se terminent pas à *un seul* dénouement, l'intérêt de chaque situation cesse au moment qu'il en sort : nouvel incident, nouvelle inquiétude ; nouveau péril, nouvelle crainte ; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poème tissu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instans en instans ; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude s'évanouissent à la solution de chacun de ces nœuds ; & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques, il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est-à-dire, que l'événement qui doit la terminer dépende des incidens, & que chacun d'eux fasse partie ou des moyens ou des obstacles.

Le Tasse a peint l'*Unité* d'action par une grande & belle image. « Le monde,

Tome VI.

Cc

qui renferme dans son sein tant de choses si différentes , n'a cependant qu'une forme , qu'une essence : c'est par un seul & même nœud que toutes ses parties sont liées avec une harmonie qui a l'apparence de la discorde ; & quoique dans sa structure il ne manque rien , il n'y a pourtant rien qui ne concoure à son utilité & à son ornement ».

Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l'action , l'on n'y voit pas ce qui le retarde & le rend douteux ou pénible : or l'*Unité* dépend du concours des obstacles , comme de celui des moyens. Du reste , l'alternative proposée par le Tasse , que toutes les parties du Poème soient , comme dans le mécanisme du monde , ou de nécessité ou de simple agrément ; cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abusé souvent. Je fais qu'on ne doit pas exiger , dans le tissu de l'Epopée , des liaisons aussi étroites , aussi intimes que dans celui de la Tragédie ; mais encore faut-il que les parties fassent un

tout , & que les détails forment un ensemble. L'épisode d'Armide est l'exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent user. La délivrance des lieux saints est l'action de ce poème ; & les charmes d'une enchanteresse , qui prive l'armée de Godefroi de ses héros les plus vaillans , concourent à nouer l'action en même temps qu'ils l'embellissent ; au lieu que l'épisode d'Olinde & de Sophronie , quoique touchant en lui-même , est hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poème épique à un jardin. « La principale allée est grande & longue , & il y a de petites allées où l'on va quelquefois se délasser , qui tendent toutes à la grande ». Si l'on considère ainsi l'Epopée , il est évident qu'il n'y a plus cette *Unité* d'où dépend l'intérêt : car d'allée en allée le jardin de Pope sera bientôt un labyrinthe ; & comme il n'en est aucune que l'on ne pût supprimer sans changer la grande , il n'en est aucune aussi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'aime

mieux l'image du fleuve dont les obstacles prolongent le cours, mais qui, dans ses détours les plus longs, ne cesse de suivre sa pente : il se partage en rameaux, forme des îles qu'il embrasse, reçoit des torrens, des ruisseaux, de nouveaux fleuves dans son sein ; mais soit qu'il entre dans l'Océan par une ou plusieurs embouchures, c'est toujours le même fleuve qui suit la même impulsion.

Montagne, avec ce sens profond & ce goût naturel dont il étoit doué, a parlé du mérite de la simplicité, de l'*Unité*, dans l'action épique & dramatique, comme nous ferions aujourd'hui. Il disoit de Virgile & de l'Arioste, *Celui-là, on le voit aller à tire d'aile, d'un vol haut & ferme, suivant toujours sa pointe ; cettui-ci, voleter & sauteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne se fiant à ses ailes que pour une bien courte traverse, & prendre pied à chaque bout de champ, de peur que Phalène & la force lui faille : Excurfusque breves tentat. Aussi ne pouvoit-il*

souffrir la bêtise & la stupidité barbaresque de ceux qui, à cette heure, comparoient l'Arioste à Virgile.

Il n'étoit pas moins choqué du mauvais goût de ceux qui apparioient Plaute à Térence. Mais ce qui le blessait bien davantage dans les faiseurs de comédies de son temps, c'étoit de voir qu'ils employoient trois ou quatre argumens de celles de Térence ou de Plaute, pour en faire un des leurs. Ils entassent, dit-il, en une seule comédie cinq ou six contes de Bocace. Ce qui les fait ainsi se charger de matière, c'est la défiance qu'ils ont de pouvoir se soutenir de leurs propres grâces. Il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer; & n'ayant pas, du leur, assez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon auteur (de Térence) tout au contraire : les perfections & beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appétit de son sujet; sa gentillesse & sa mignardise nous retiennent par-tout. Il est par-tout si plaisant, liquidus, puro-

que *simillimus amni*, & nous remplit
tant l'âme de ses grâces, que nous en
oublions celles de sa fable.

Montagne auroit fait, comme on
voit, peu de cas de tous ces drames pan-
tomimes, où, de notre temps comme du
sien, on fait sans cesse remuer les per-
sonnages, pour s'épargner la peine de
les faire agir. Il auroit dit de ces com-
positeurs de tableaux mouvans, & d'in-
trigues échafaudées : *A mesure qu'ils ont*
moins d'esprit, il leur faut plus de
corps : ils montent à cheval, parce qu'ils
ne sont pas assez forts sur leurs jambes :
tout ainsi qu'en nos bals, ces hommes de
vile condition qui en tiennent école, pour
ne pouvoir représenter le port & la dé-
cence de notre noblesse, cherchent à se
recommander par des sauts périlleux, &
autres mouvemens étranges & bâtele-
resques. (Essais, liv. 3, chap. 10.)

U S A G E. Dans la manière de s'expri-
mer, comme dans celle de se vêtir,
l'*Usage* diffère de la mode, en ce qu'il

a moins d'inconstance : mais l'*Usage*, comme la mode, ne reconnoît pour règle que le goût ; & selon que les mœurs publiques , le caractère & l'esprit dominant rendent le goût d'une nation plus raisonnable ou plus fantasque , l'*Usage* est aussi plus sensé ou plus capricieux dans ses variations.

Chez les peuples qui ne parlent que pour se faire entendre , la langue est presque invariable ; & qu'elle suffise au commerce de la vie & de la pensée , c'en est assez : elle a pour eux le nécessaire , & ils ignorent le superflu.

Mais à mesure que, dans son langage comme dans ses vêtemens , une nation se livre à l'attrait du luxe , & qu'en parlant pour son plaisir , plus que pour ses besoins , elle s'occupe de l'élégance & de l'agrément de l'Elocution ; le désir & le soin de plaire la rendent inquiète , curieuse , incertaine dans la recherche de ses parures : & de là les raffinemens & les caprices de l'*Usage*.

Cependant on observe que, de toutes

les langues, celle qui a le plus donné à l'ornement & au luxe de l'expression, la langue grecque, a été peu sujette aux variations de l'*Usage* ; & la différence de ses dialectes une fois établie, on ne s'aperçoit plus qu'elle ait changé depuis Homère jusqu'à Platon. La langue d'Homère sembloit douce, ainsi que ses divinités, d'une jeunesse inaltérable : on eût dit que l'heureux génie qui l'avoit inventée, eût pris conseil de la Poésie, de l'Eloquence, de la Philosophie elle-même, pour la composer à leur gré. Vouée aux grâces dès sa naissance, mais instruite & disciplinée à l'école de la raison, également propre à exprimer, & de grandes idées, & de vives images, & des affections profondes, à rendre la vérité sensible, ou le mensonge intéressant ; jamais l'art de flatter l'oreille, de charmer l'imagination, de parler à l'esprit, de remuer le cœur & l'âme, n'eut un instrument si parfait. Pandore, embellie à l'envi des dons de tous les dieux, étoit le symbole de la langue des grecs.

Il n'en fut pas de même de celle des latins. D'abord rude & austère comme la discipline & comme les lois dont elle étoit l'organe, pauvre comme le peuple qui la parloit, simple & grave comme ses mœurs, inculte comme son génie, elle éprouva les mêmes changemens que le caractère & les mœurs de Rome. De sa nature, elle eut sans peine la force & la vigueur tragique qu'il falloit à Pacuvius, la véhémence & la franchise que demandoit l'éloquence des Gracques ; mais lorsqu'une Poésie séduisante, voluptueuse, ou magnifique, en voulut faire usage ; lorsqu'une Eloquence insinuante, adulatrice, & servilement suppliante, voulut l'accommoder à ses desseins ; il fallut qu'elle prît de la mollesse, de l'élégance, de l'harmonie, de la couleur, & que, dans l'art de prêter au langage un charme intéressant & une douce majesté, Rome devint l'écolière d'Athènes, avant que d'en être l'émule. Ce qu'ont fait les latins pour donner de la grâce à une langue toute guerrière, est le chef-

d'œuvre de l'industrie ; & dans les vers de Tibulle & d'Ovide , elle semble réaliser l'allégorie de la massue d'Hercule , dont l'amour , en la façonnant , se fait un arc souple & léger.

Celles de nos langues modernes qui se sont le plutôt fixées , sont l'espagnol & l'italien ; l'une à cause de l'incuriosité naturelle des castillans , & de cette fierté nationale , qui , dans leur langue , comme en eux-mêmes , fait gloire d'une noblesse pauvre , & dédaigne de l'enrichir ; l'autre , à cause du respect trop timide que les italiens conçoient pour leurs premiers grands Ecrivains , & de la loi prématurée qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes de n'admettre , dans le bon style & dans le langage épuré , que les expressions consignées dans les écrits de ces hommes célèbres. De telles lois ne conviennent aux arts qu'à cette époque de leur virilité où ils ont acquis toute leur force & pris tout leur accroissement : jusques-là rien ne doit contraindre cette intelligence inventive qui élève l'indus-

trie au-dessus de l'instinct ; & reduire les arts , comme l'on fait souvent , à leurs premières institutions , c'est perpétuer leur enfance. La langue italienne se dit la fille de la langue latine : mais elle n'a pas recueilli tout l'héritage de sa mère ; l'Arioste & le Tasse même , à côté de Virgile , sont des successeurs appauvris.

Le même esprit de liberté & d'ambition qui anime la Politique & le Commerce de l'Angleterre , lui a fait enrichir sa langue de tout ce qu'elle a trouvé à sa bienséance dans les langues de ses voisins ; & sans les vices indestructibles de sa formation primitive , elle seroit devenue , par ses acquisitions , la plus belle langue du monde. Mais elle altère tout ce qu'elle emprunte , en voulant se l'assimiler. Le son , l'accent , le nombre , l'articulation , tout y est changé ; ces mots dépayés ressemblent à des colons dégénérés dans leur nouveau climat , & devenus méconnoissables aux yeux même de leur patrie.

Nous avons mis moins de hardiesse ,

mais plus de soin à perfectionner notre langue : & s'il n'a pas été permis de la réfondre , au moins a-t-on su la polir ; au moins a-t-on su lui donner des tours mieux arrondis , des mouvemens plus doux , des articulations plus faciles & plus liantes ; & en même temps qu'elle a pris plus de souplesse & d'élégance , elle a de même acquis plus de noblesse & de dignité.

Cependant , quelque différente que soit la langue de Racine & de Fénelon , de celle de Baïf & de Dubartas ; il est encore possible , sinon de la rendre plus douce & plus mélodieuse , au moins de l'enrichir , d'ajouter à son énergie , de la parer de nouvelles couleurs , d'en multiplier les nuances ; & plus on en fait son étude , mieux on sent qu'elle n'en est pas à ce point de perfection où une langue doit se fixer.

Comme vivante , elle est variable , mais elle l'est dans les deux sens : elle peut acquérir & perdre ; & cette alternative , on vouloit autrefois qu'elle dépendit de

l'Usage, uniquement, absolument, & sans qu'il fût permis à la raison, dit Vaugelas, de lui opposer sa lumière.

Soyons moins superstitieux. Mais pour éviter un excès, ne donnons pas dans l'autre; & si l'on a trop accordé à l'autorité de *l'Usage*, modérons-la, sans oublier qu'elle a ses droits, comme elle a ses limites. Reconnoissons, avec Vaugelas, que *l'Usage a fait beaucoup de choses avec raison*, même beaucoup plus qu'on ne pense. En effet, il y a dans la langue mille façons de parler qu'on attribue au pur caprice de *l'Usage*, & dont la raison se découvre dans une métaphysique très-déliée, qui semble avoir conduit la multitude à son insçu, & qu'aperçoit celui qui examine la langue avec un œil philosophique. Dans les irrégularités même que *l'Usage* a reçues & qu'il a fait passer en lois, on remarque souvent que ce qui les a introduites, c'est qu'elles donnent à l'expression plus de vivacité, de grâce, ou d'énergie;

& jusques-là rien n'est plus juste que de se soumettre à l'*Usage*.

Reconnoissons encore que , dans ce que l'*Usage* a fait , ou *sans raison* , ou même *contre la raison* , dès que le temps , l'exemple , la sanction publique , durant un siècle de lumière , l'ont ratifié , l'ont confirmé , rien ne dispense plus d'observer ses lois positives , c'est-à-dire , ce qu'il prescrit. Mais tenons-nous sur la réserve à l'égard de ce qu'il défend : car autant il seroit à craindre que la liberté ne fût sans frein , autant il seroit dangereux que l'autorité fût sans bornes. Et c'est dans le centre des lettres , au milieu de leur république , & en présence de leurs amis , que je viens réclamer leurs droits. (*Ce morceau a été lu dans une assemblée publique de l'Académie françoise.*)

Je dirai donc qu'en observant ce que l'*Usage* aura prescrit , on aura droit d'examiner ce qu'il lui plaira d'interdire ; & cette restriction , que je crois devoir mettre à sa puissance illimitée , est fondée sur deux motifs.

1°. Quand l'*Usage* prescrit, sa loi porte, il est vrai, quelque atteinte à la liberté, mais ne la détruit pas : je puis, par un détour, éluder sa décision, & par une façon de parler qui me plaise, éviter celle qui me déplaît ; ce sera une gêne, mais non pas une servitude. Il n'en est pas de même de ses lois négatives : elles nous ôtent toute liberté de faire ce qu'elles défendent ; & pour les éluder, il n'est point de détour.

2°. Si les lois positives de l'*Usage* sont défectueuses, le mal est fait : la langue est telle ; des hommes de génie n'ont pas laissé de la rendre éloquente, pleine de majesté, d'élégance, & de grâce : il reste à la parler comme eux ; & c'est le cas de dire, avec Horace, *ainsi l'Usage l'a voulu*. Mais à l'égard de ses lois négatives ou prohibitives, rien n'est fixe, rien n'est constant ; ce sont les décrets d'un tyran bizarre, dont les dégoûts s'annoncent par des proscriptions. *Cela ne se dit point, cela ne se dit plus*, telle est leur formule ordinaire. Mais si cela

s'est dit, pourquoi ne plus le dire ? mais si cela est bien dit en soi, quoiqu'on ne l'ait pas dit encore, pourquoi ne le dirait-on pas ? La langue est-elle déjà si riche & si complète, qu'elle n'ait plus rien à acquérir ? a-t-elle une surabondance qui nous console de ses pertes ? Comment se fût-elle formée, si, depuis Joinville jusqu'à Fénelon, personne n'avoit osé dire pour la première fois ce qu'on n'avoit pas encore dit ? Comment se conservera-t-elle, si, au lieu de se reproduire à mesure qu'elle se dépouille, ce n'est plus qu'un vieux arbre, dont les rameaux séchés se brisent, & qui ne repousse jamais ?

Quel est donc ce droit négatif, arbitraire, & indéfini, qu'on a laissé prendre à l'*Usage* ? & si l'expression nouvelle ou rajeunie est douce à l'oreille, claire à l'esprit, sensible à l'imagination ; si la pensée la sollicite, & si le besoin l'autorise ; si le tour en est animé, précis, naturel, énergique ; si elle est conforme à la syntaxe & au génie de la langue ; si elle

elle ajoute à sa richesse ; si par elle on évite une périphrase traînante, une épithète lâche & diffuse ; si elle n'a point d'équivalent pour exprimer une nuance intéressante, ou dans le sentiment , ou dans l'idée, ou dans l'image ; où est la raison de ne pas l'employer ?

Ce sont les téméraires, dit Vaugelas , *qui inventent les mots comme les modes*. La parité n'est pas-exacte : car dans les modes presque tout est de fantaisie, de caprice, ou de vanité ; au lieu que dans la langue, ainsi que dans les arts, l'invention a souvent pour objet la nécessité, l'utilité, la beauté réelle. Alors où est la témérité d'oser être inventeur ? Malherbe fut-il *téméraire*, lorsqu'il emprunta du latin *insidieux* & *sécurité* ? & Desportes, lorsqu'il transplanta dans notre langue le mot *pudeur*, pour exprimer cette espèce de honte délicate & timide, qui saisit une ame innocente, ou une ame noble & sensible à la première idée de ce qui peut blesser sa fierté ou sa modestie ; mot précieux, que La Fontaine a si bien

mis à sa place dans la fable des *deux Amis* ? *Dévouloir*, proposé par Malherbe, pour dire, *cesser de vouloir*, n'a pas été reçu ; mais que deux ou trois bons écrivains l'eussent adopté, il faisoit fortune, & la langue y gagnoit un mot clair & précis. Vaugelas regardoit *sortir de la vie* comme un barbarisme ; falloit-il que, sur la parole, La Fontaine s'abstînt de dire, en parlant de la vieillesse,

Je voudrois qu'à cet âge

On *sortît de la vie*, ainsi que d'un banquet ?

C'étoit, nous dit ce même Vaugelas, *la plus saine partie de la Cour*, c'étoit *la plus saine partie des auteurs du temps*, qui étoient les arbitres de l'*Usage* ; & dans cette espèce d'aristocratie, composée de deux puissances souvent contraires l'une à l'autre, on ne savoit à laquelle obéir. Ainsi, une foule de mots qui manquoient à la langue & qu'on y vouloit introduire étoient arrêtés au passage, & le plus souvent rebutés. *Féliciter* paroissoit barbare ; *face* n'étoit pas du bon

style ; la Cour ne vouloit pas que l'on dit *ambitionner* ; *ployer* choquoit l'oreille , c'étoit *plier* qu'il falloit dire ; *transfuge* n'étoit point admis , non plus qu'*insulter* & qu'*insulte*.

Heureusement vinrent des hommes qui furent donner à la langue plus d'aisance & de liberté , & en même temps plus d'autorité & de consistance à l'*Usage*. « *Les grands hommes du siècle passé*, dit Voltaire, *ont enseigné à penser & à parler*. Ce fut d'abord l'auteur de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, & après lui La Rochefoucault, le cardinal de Retz, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Molière, Pellisson, Boileau, Racine, Fénelon, La Bruyère, qui formèrent l'esprit, la langue, & le goût de la nation ».

On voit alors comment l'*Usage*, en se fixant, put acquérir une autorité légitime ; & comment les juges naturels de la langue usuelle, formés à l'école des maîtres de la langue écrite, purent prétendre à juger celle-ci. Mais ce droit acquis à une nation cultivée ne s'étend pas jusqu'à

interdire aux artisans de la parole toute espèce d'innovation : & s'il arrivoit que le goût devînt trop minutieux , trop effeminé , trop timide , ou que la fantaisie , le caprice , la vanité du faux bel esprit , voulussent marquer à leur gré les bornes de la langue écrite , & défendre au génie de les passer ; je ne présume pas qu'il dût à leur défense une aveugle docilité.

Un goût délicat & craintif se croit le goût par excellence , lorsqu'il s'abstient de ce qui peut déplaire ; mais un goût très-supérieur seroit celui qui hasarderoit , avec une hardiesse éclairée , ce qui , après avoir déplu quelques momens , seroit fait pour plaire toujours.

Je dirai plus encore : dans un Public imbu d'une saine Littérature , ce ne sera jamais ni au plus grand nombre ni à l'élite des bons esprits que l'on risquera de déplaire par d'heureuses innovations , par des rénovations utiles. Ce sont toujours des hommes indignes d'être libres , qui veulent que chacun soit esclave comme eux. Mais qu'a de commun la

timide inertie de leur instinct avec la noble audace du génie ?

C'est un Scudéri qui défend à l'auteur du *Cid*, à Corneille, de dire :

Plus l'*offenseur* est cher, & plus grande est l'offense.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
 On l'a pris tout bouillant encor de la querelle.

C'est Scudéri qui prétend qu'*arborer des lauriers, gagner des combats, instruire d'exemple*, ne sont pas des phrase françaises. Et voilà le modèle de cette foule de Critiques dont Racine fut assailli, lors même qu'il portoit la langue à son plus haut degré de gloire. Ce qu'on admire aujourd'hui dans son style, comme les hardiesses d'un maître, lui étoit reproché de son temps comme les fautes d'un écolier. O Subligni, tu prétendois savoir la Grammaire mieux que Racine ! Ainsi, l'œil louche de l'Envie, ou l'œil trouble de l'Ignorance, en examinant les écrits des grands hommes vivans, y prend pour incorrections les élégances les plus exquises ; & c'est toujours l'*Usage* que le faux

goût met en avant, comme si l'homme de génie n'avoit jamais droit de parler sans l'*Usage* & avant l'*Usage*.

Il y a dans notre langue, de l'aveu même de Vaugelas, une infinité de phrases qui sont les dépouilles des langues savantes, & qui, accommodées à son génie, sont un partie de ses richesses. Or je demande à Vaugelas : Ces façons de parler, & toutes celles qui de la langue écrite passent dans la langue usuelle, ou qui restent comme en réserve dans le trésor de la Poésie & de l'Eloquence, qui nous les a données ? Ne sont-ce pas les gens de Lettres, & n'est-ce pas sur-tout en cela que consiste cette invention du style, qui caractérise & distingue nos plus grands écrivains, & nommément cet Amyot, que Vaugelas a tant loué ? Or si Amyot fut louable d'avoir osé les inventer, ces expressions heureuses que nous avons laissé vieillir, pourquoi celui qui les rajeuniroit seroit-il si répréhensible ?

Que l'on soit soumis à l'*Usage* dans les formules établies, comme dans l'en-

ploi des articles, des particules, & des pronoms, rien de tout cela n'est gênant; & de toutes les difficultés grammaticales dont Vaugelas s'est occupé, il n'y en a peut-être pas une qui intéresse sérieusement la Poésie ou l'Eloquence. Mais ce qui peut contribuer à la richesse de l'expression, à sa délicatesse, ou à son énergie, toutes ces façons de parler, qui, négligées dans la langue usuelle, ne laissent pas d'avoir leur place & leur utilité dans la langue écrite, soit pour l'idée, soit pour l'image, soit pour la précision, le nombre, & l'harmonie, sont-elles condamnées à ne jamais revivre ? & l'Eloquence & la poésie n'ont-elles plus aucun espoir de recouvrer les larcins que leur a faits l'*Usage*, ou plutôt que leur a faits l'oubli ? Car le plus grand nombre de ces phrases & de ces mots perdus pour elles, ont été délaissés plutôt que rebu-
tés ; & l'on ne s'en sert plus, par la seule raison qu'on a cessé de s'en servir.

Lorsque les grands écrivains ne sont plus, on nous les cite comme des mo-

dèles de déférence & de docilité pour les défenses de l'*Usage*. On ne fait pas, ou l'on oublie combien de fois ils se sont permis ce que l'*Usage* n'approuvoit pas. On ne fait pas, en lui cédant, combien il leur en a coûté de dégoûts & de sacrifices ; combien de fois, dans l'expression des mouvemens de l'ame ou des saillies du caractère, ils ont envié l'énergie, la franchise, le naturel, le tour vif & rapide de la langue du peuple ; combien de fois ils ont soupiré après la liberté de l'imagination & de la plume de Montaigne. Quoi qu'il en soit, si de grands écrivains ont méconnu leur ascendant & se sont fait un devoir trop étroit de céder à l'*Usage*, lorsqu'ils auroient voulu & dû lui résister ; c'est un excès de modestie, dont nous les louons à regret, comme d'une vertu timide.

Rien, ou presque rien de la langue de Pascal n'a vieilli : cela prouve sans doute un goût pur & sévère, mais trop sévère & trop exquis. Pascal, en épurant la langue, l'a, pour ainsi dire, passée à un

tamis trop fin. Il n'a pas assez conservé de la substance de Montaigne. On trouve à celui-ci une force & une saveur préférables à la pureté même. Ce n'est pas que son vieux langage n'eût grand besoin d'être purgé, & que la langue, dans son état actuel, ne soit mille fois préférable : elle a plus de clarté, d'aisance, de noblesse, de décence & de dignité, de délicatesse & de grâce, d'harmonie & de coloris ; mais son élégance a trop pris sur sa vigueur ; ses polisseurs l'ont affoiblie ; elle a perdu de sa naïveté, de sa concision, & de son énergie ; & je crois qu'il étoit possible d'en perfectionner les formes, & d'en moins altérer le fond.

Je ne mets certainement pas au nombre de ses pertes la rouille qu'elle a déposée, les inversions dures, les tours forcés, les locutions mal construites, les termes bas ou pédantesques, d'un son déplaisant, d'un sens louche, d'une articulation pénible, ou qui avoient de l'affinité avec des objets dégoûtans ; & je ne reproche à l'*Usage* que d'avoir

manqué trop souvent de discernement dans son choix.

Mais à mesure qu'il rebutoit une foule de tours naïfs, qu'on ne retrouve plus que dans La Fontaine, un grand nombre de tours vigoureux & concis, & de phrases substantielles, qui sont perdues depuis Montaigne, une multitude de mots harmonieux, sensibles, faits pour parler à l'ame, faits pour plaire à l'oreille ; je demande comment les hommes qui, en fait de goût, dispofoient de l'opinion, ont pu laisser périr tant de richesses ? Qui les eût empêchés de les conserver dans leur style ?

La Cour, dont le langage roule sur un petit nombre de mots, la plupart vagues & confus, d'un sens équivoque ou à demi-voilé, comme il convient à la politesse, à la dissimulation, à l'extrême réserve, à la plaisanterie légère, à la malice raffinée, où à la flatterie adroite ; la Cour a pu, dans tous les temps, négliger une infinité d'expressions naïves ou franches, dont elle n'avoit pas besoin. Le monde poli & superficiel, qui suit l'exemple de

la Cour, & qui croit qu'il est du bon ton de parler de tout froidement, légèrement, à demi-mot, sans chaleur & sans énergie ; ce monde, dis-je, a dû laisser tomber tout ce qui n'étoit pas de sa langue usuelle. L'expression fine & piquante a dû lui être chère ; il l'a dû conserver : il a dû conserver de même le langage du sentiment dans toute sa délicatesse, comme essentiel au caractère de politesse & de galanterie, qui est la surface de ses mœurs. Mais son Dictionnaire n'a pas dû s'étendre au de là du cercle de ses besoins ; & mille façons de parler, nécessaires à l'homme qui pense fortement & qui veut s'exprimer de même, à l'homme qui s'affecte d'un sentiment passionné ou d'une image pathétique, & qui veut rendre ce qu'il sent, en deux mots, le langage de l'Eloquence & de la Poésie n'a pas dû trouver dans le monde des conservateurs bien zélés. Mais en négligeant des richesses qui leur étoient inutiles, la Cour & le monde faisoient-ils une loi de les abandonner

comme eux ? Et ceux à qui toutes les couleurs , toutes les nuances de la langue étoient si précieuses , n'auroient-ils pas été au moins bien excusables de ne pas les laisser périr ?

La langue usuelle se trouve riche , parce qu'elle fournit abondamment au commerce intérieur de la société : mais la langue écrite ne laisse pas d'être indigente & nécessaire , parce que ses besoins s'étendent au dehors. Tous les jours elle est obligée de correspondre à des mœurs étrangères , à des *Usages* qui ne sont plus : tous les jours l'historien , le poète , le philosophe se transplante dans des pays lointains , dans des temps reculés ; & que deviendra-t-il , si sa langue n'est pas cosmopolite comme lui , si elle n'a pas les analogues & les équivalens de celles des pays & des temps qu'il fréquente ? Que deviendra sur-tout le traducteur d'un écrivain assez habile pour avoir mis en œuvre toutes les richesses de sa propre langue ? Il en est qu'il est impossible de traduire fidèle-

ment ; & la raison n'en est que trop sensible : c'est que les langues, dont le but commun devoit être une parfaite correspondance , se sont enorgueillies de leurs propriétés, & ont négligé leur commerce. Ce qui dans l'une surabonde , manque dans l'autre ; & réciproquement. Ce sont, pour changer de figure, des palettes de peintres, qui n'ont pas les mêmes couleurs ; & ç'eût été aux gens de Lettres à s'en apercevoir .& à les assortir. C'est ce qu'ont fait Montaigne , Amyot , La Fontaine , souvent Racine. Leur langue est conquérante ; elle prend les tours & les formes des langues éloquentes & poétiques qu'elle a pour adversaires , comme les romains empruntoient les armes de leurs ennemis.

Si , plus asservis à l'*Usage* , nous renonçons à ce droit de conquête , au moins que ne conservons - nous ce que nos pères ont acquis ? & sans parler des phrases que nous avons perdues (car ce détail nous meneroit trop loin) , par quelle complaisance avons-nous renoncé

à une infinité de mots ou négligés , ou rebutés , ou , si je l'ose dire , dégradés de noblesse par le caprice de l'*Usage* ?

Val , par exemple , n'eût-il pas dû garder sa place dans de beaux vers , comme *vallon* ? *Ombreux* n'avoit-il pas sa nuance à côté de *sombre* , & *rais* à côté de *rayons* ? *Labeurs* , au figuré , ne valoit-il pas bien *travaux* , & pour le sens & pour l'oreille ? Quel goût assez bizarre auroit pu rebuter *blondir* ? *Soulagement* est-il plus doux que *léniment* , qu'*allégement* , ou qu'*allégeance* ? *Alléger* lui-même , en parlant de peines , auroit-il dû être interdit au langage du sentiment ? *Dévaler* devoit-il être moins durable que *ravalier* , dérivé de la même source ? *Rancune* est populaire , mais *rancœur* seroit noble & plus fort que *ressentiment* , *Ardre* , au moral , n'a point d'équivalent ; & il seroit si nécessaire ! *Se prendre* exprime une action plus forte que *s'attacher* ; pourquoi *se détacher* est-il plus noble que *se déprendre* ? Et *secouer* , dont le son est si foible , a-t-il bien rem-

placé *brandir* ? Et *inflexible* ne laisse-t-il jamais regretter *imployable* ? *Aventureux* n'auroit-il pas dû se soutenir à côté d'*aventure* ? Et puisqu'on a détourné le sens de *délayer*, ne falloit-il pas conserver, à *délai*, son verbe *dilayer*, qui valoit mieux que *traîner en longueur*, & qui n'a pas d'autre synonyme ? Ne falloit-il pas laisser à *émouvoir*, *émoi* ? à *se souvenir*, *souvenance* ? *Bruit* n'eût-il pas dû garder *bruire*, dont on a retenu *bruyant* ? Pourquoi *fallacieux* a-t-il péri depuis Corneille, & *affres* depuis Bossuet ? Pourquoi l'*Usage* a-t-il conservé *oubli*, & abandonné *oublieux* ? Pourquoi du verbe *simuler* n'avons-nous que le participe, & ne disons-nous pas, comme les latins, *simuler* & *diffimuler* ? *Feindre* exprimeroit les mensonges de l'imagination, *simuler* exprimeroit les mensonges du sentiment ou de la pensée. Pourquoi *loisible*, nuance fine & délicate de *permis*, n'est-il plus du haut style ? Pourquoi dit-on *durable*, & ne dit-on plus *perdurable*, qui l'agrandit ? Pourquoi *ca-*

lamité, & non *calamiteux* ? *peuplé* & non *populeux* ? Pourquoi *prépondérant*, & non pas *pondérant*, qui nous seroit si nécessaire, & auquel ni *grave*, ni *lourd*, ni *pesant* ne peuvent suppléer ? Car *pondérant* se diroit du style ; il se diroit de l'Eloquence ; il se diroit de l'esprit même : & ce seroit toute autre chose qu'un style *pesant*, qu'une Eloquence *grave*, qu'un esprit *lourd*. On croit n'avoir perdu que des synonymes, & l'on se trompe. *Ecumant* se diroit des vagues ; *écumeux* se diroit de l'écueil ou du rivage blanchi d'écume : *oïsf* se diroit de la personne, *ocieux* de la situation : pourquoi l'avoir abandonné ? *Discord*, dans ses trois sens, ne devoit-il pas être inséparable de *discorde* ; & ne devoit-on pas dire encore *un caractère inégal & discord* ; *des esprits divers & discords*, *les discords qui troublent le monde* ? *Apre* donnoit *exaspérer* ; *entrave* donnoit *entraver* ; *redonder* a donné *redondant* ; pourquoi l'un de ces mots a-t-il vieilli, & non pas l'autre ? Pourquoi *félon* & *félonie* ne se

Se trouvent-ils plus que dans le code criminel ? *Loyal* & *déloyal*, *loyauté* & *déloyauté* auroient-ils dû jamais être bannis du langage héroïque ? *Ferveur* devoit-il être exclu du langage de l'amitié, devoit-il l'être de celui de l'amour, à qui d'ailleurs on a laissé tous les caractères du culte ? *Déshonté* ne devoit-il pas se dire aussi long-temps que *honte* ? *Instabilité* devoit-il être plus heureux qu'*instable* ? & *importun* plus heureux qu'*opportun* ? Pourquoi a-t-on perdu le pluriel de *jeunesse*, qui exprimait si bien d'un seul mot les illusions, les erreurs, les folies de ce bel âge ? Si *Cour* & *Courisan* sont nobles, pourquoi leurs analogues, *courtois* & *courtoisie*, ne sont-ils plus du même ton ? Quel mot remplacera *liesse*, pour exprimer une douce joie & la volupté du bonheur ?

Qu'on se donne la peine de remettre à leur place quelques-uns de ces mots, & qu'on se demande à soi-même s'ils feroient tache dans le style.

Supposons, par exemple, que, pour
Tome VI. Ec

exprimer la chute de ce qui roule ou glisse par une longue pente , avec lenteur & sans bondir , on employât le vieux mot *dévaler* ,

Les neiges par monceaux *dévalaient* des montagnes :

ne seroit-ce pas une image de plus ? Si on faisoit dire à un homme affligé , qu'il trouve à sa douleur une douce *allégesance* , qu'on applique à ses maux un foible *léniment* ; si l'on disoit d'une province , qu'elle n'étoit pas *populeuse* de sa nature , mais qu'elle a été *peuplée* par l'industrie & le commerce ;

Si l'on disoit que tout ce qui dépend de la fortune ou de l'opinion est *instable* comme elles ;

Qu'une longue *souvenance* du passé éclaire un vieillard sur l'avenir , & qu'il la tourne en prévoyance ;

Qu'en Politique , la dissimulation est permise , mais non pas la *simulation* ;

Que , dans les temps *calamiteux* , l'humeur du peuple *s'exaspère* ; qu'il faut le contenir , mais non pas l'*entraver* ;

Que d'élever un homme, en un instant, du rang *infime* au rang suprême, ce n'est qu'un jeu pour la fortune ;

Qu'un riche étale son opulence avec un orgueil *outrageux* ;

Que le caractère du peuple est uniforme dans les pays du despotisme, & qu'il est *multiforme* dans les pays de liberté ;

Si l'on disoit qu'un homme déshonoré, mais impudent, lève un front *déshonoré* contre la renommée ;

Si l'on disoit,

Les temps *calamiteux* sont féconds en grands hommes ;

Qu'attendez-vous d'un homme *oublieux* des bienfaits ?

Le Ciel enfin pour nous sera-t-il *exorable* ?

Il parvint à la gloire à force de *labeurs* ;

Respirer la fraîcheur des *ombreuses* vallées ;

Les vents *bruyoient* au loin dans les forêts profondes ;

Ils ont de leurs *discords* fatigué l'univers ;

Des ses *rais* argentés Diane se couronne ;

Les épis ondoyans commençoient à *blondir* :

parleroit - on une langue étrangère ? ne

E e ij

seroit-on pas entendu ? ne le seroit-on pas même avec le plaisir qu'on éprouve à retrouver des biens que l'on croyoit perdus , & qu'on a long temps regrettés ?

Mais un tort bien plus sérieux & d'une conséquence plus étendue , que font à la langue les lois prohibitives de l'*Usage* , c'est de la dégrader , & de rendre inutile au langage noble & soutenu la meilleure partie de ses richesses. Les bons écrivains la décorent de nouvelles translations de mots & de nouvelles alliances ; mais son vrai fonds , ses termes propres , ses analogues , ses synonymes , ses diminutifs , ses primitifs , ses dérivés , & , si j'ose le dire enfin , ses richesses de première nécessité périssent tous les jours pour l'orateur & le poète : or ce seroit à conserver cette partie si précieuse du langage de la Poésie & de l'Eloquence , qu'on devoit donner tous ses soins.

Une communication habituelle entre les différentes classes de la société , fait que la langue du peuple dérobe tous les

jours quelque chose à celle d'un monde plus cultivé ; & celle-ci , pour se dédommager , usurpe aussi tous les jours quelques termes du langage plus relevé de l'Eloquence & de la Poésie. Ainsi , par degrés , l'héroïque devient familier , le familier devient populaire : en sorte que la langue écrite est , à l'égard de la langue usuelle , comme une île au milieu d'un fleuve qui la ronge insensiblement & finira par la submerger.

Ce qu'Horace a dit de la vie , on peut le dire de la langue :

« Tous les ans , dans leur cours , nous font quelques larcins :

Le terme propre est devenu commun ; le tour naturel est usé ; l'épithète la plus hardie & la plus forte n'est plus qu'un mot parasite & vague ; l'expression figurée est ternie ; l'élégance a perdu sa fleur ; & si l'on veut donner au style un peu d'éclat , il faudra bientôt tirer de loin des mots auxiliaires , accumuler des métaphores , enfin se rendre étrange , de

peur d'être commun en osant être naturel.

Que faire donc pour retarder au moins cette dégradation successive & continue? Opposer à l'*Usage* la même force de résistance pour retenir ce qu'il veut rebuter, qu'on lui oppose quelquefois pour rebuter ce qu'il veut introduire. Ne voit-on pas quel est le sort de ces mots *aventuriers* dont parle La Bruyère, qui courent le monde pour tenter fortune, & qui, après une vogue éphémère, sont délaissés & tombent dans l'oubli? Pourquoi donc, si le bon esprit & le bon goût font périr les mots qu'ils dédaignent, n'auroient-ils pas le droit de faire vivre les mots qu'ils auroient adoptés, si ces mots ont de l'harmonie, de la clarté, de la couleur, & une noblesse naturelle, je veux dire de l'analogie avec des idées & des images nobles, sans nulle affinité avec des objets rebutans?

Le peuple, dit-on, s'exprime ainsi. Eh bien, alors le Peuple s'exprime noblement. Où en serions-nous si l'écrivain,

même le plus élégant , ne devoit rien dire comme le peuple ? Une grande partie de la langue est commune à tous les états ; & cette espèce de domaine public est plus ou moins étendu , selon le caractère & l'esprit de la multitude. Le peuple d'Athènes parloit la langue de Théophraste , & croyoit même la parler mieux que lui. Le peuple romain , du temps de Scipion , ne parloit pas la langue de Térence ; mais avant même le règne d'Auguste , il étoit , en fait de langage , si difficile & si sévère , qu'il intimidait ses orateurs. Le peuple de Toscane parle aujourd'hui l'italien le plus pur. Les payfans de la Castille parlent leur langue dans toute sa noblesse. Par quelle vanité voulons-nous que , dans la nôtre , tout ce qui est à l'*Usage* du peuple contracte un caractère de bassesse & de vileté ? Faut-il qu'une reine dise *bon jour* en d'autres termes qu'une villageoise ?

Par-tout sans doute , & dans tous les temps , il y a des façons de parler qu'il faut laisser au peuple & qui n'appartiennent

nent qu'à lui, parce qu'elles sont analogues aux idées qui lui sont propres, & qu'elles tiennent à ses coutumes, à ses travaux, ou à ses mœurs : mais ce qui n'a pas ces rapports exclusifs, & qui n'a rien de rebutant ni pour l'esprit ni pour l'oreille, appartient à toute la langue.

Quel sera donc, dira quelqu'un, le caractère distinctif du langage élevé, du haut style ? Une réserve semblable à celle que je viens d'assigner au langage du peuple, c'est-à-dire, un grand nombre de termes & d'images exclusivement analogues aux mœurs, aux habitudes, à la façon de voir, de penser & d'agir des hommes d'un rang élevé. Mais à cet apanage réservé à leur classe, elle joindra la jouissance de tout le domaine commun, d'où la vanité veut l'exclure, & qu'une fausse délicatesse lui conseille d'abandonner.

Quoi ! parce que le peuple dit tous les jours : *Comment faire ? vous savez sa coutume ; pousser à bout quelqu'un ; être instruit de ce qui se passe ; prendre*

son chemin vers un endroit : parce qu'il dit, vous qui parlez pour lui ; attendroit-il si tard ; pour bien faire il faudroit ; attendre après quelqu'un ; réglez-vous là-dessus ; prenez votre parti, & mille choses qu'on ne peut dire autrement que le peuple, sans les dire plus mal que lui ; faut-il pour cela que ces façons de parler simples & naturelles soient interdites à la Poésie ? Falloit-il que Racine (de qui je les emprunte) se les refusât au besoin ? Ne voit-on pas qu'entremêlées avec des termes & des images d'un ton plus haut, elles donnent au style un air de vérité, de naïveté, qu'il n'auroit pas s'il étoit plus tendu ? C'est l'artifice qu'Aristote enseigne aux poètes pour sauver l'in-vraisemblance du merveilleux, que d'y mêler des choses simples & communes, afin, dit-il, que la croyance accordée à ce qui est naturel, se communique à ce qui ne l'est pas. Il en sera de même de la vraisemblance du langage, si le naturel s'y marie avec le rare & le merveilleux.

Qu'on affecte au contraire de se tenir sans cesse au dessus du ton familier, bientôt on ne parlera plus que par figures accumulées ; & la langue écrite le fera si artilement & si pompeusement, qu'elle ne fera plus aucune illusion. *Il faut*, nous dit Voltaire, *qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse* (& il ajoute), *& qu'elle échappe à la passion*. Or comment peut-elle paroître échapper à la passion, si la passion en est prodigue, & si son langage n'est qu'un amas de figures accumulées & de termes évidemment recherchés & tirés de loin ?

L'expression ne doit jamais être plus simple que lorsque la pensée ou le sentiment est sublime : or tout ce qui est simple dans une langue, y devient nécessairement familier par le progrès de l'imitation. L'on voit même que parmi nous, soit au Théâtre, soit dans les livres, soit dans le monde, le peuple a déjà pris les expressions les plus fortes de la Poésie & de l'Eloquence ; un accident le fait *frémir* ; une calom-

nie lui fait *horreur* ; un caractère lui paroît *odieux* , *détestable* , *atroce* ; un artisan est *désolé* , *désespéré* de s'être fait attendre ; il est *pénété* , *confondu* , *inconsolable* , &c. Il ne faut donc pas s'imaginer que tout ce qui devient familier au peuple soit populaire ; & en dépit de l'*Usage* & de ses abus, la langue noble a droit de conserver, non seulement ce qui lui est propre , mais ce qui doit lui être commun avec tous les autres langages.

Cependant l'art d'écrire, comme tous les arts d'agrément, doit s'occuper du soin de plaire à ce Public qui s'est rendu l'arbitre de la langue. Il est donc inutile d'examiner, me dira-t-on, si le caprice & la fantaisie, ou la réflexion & le goût, président à ses décisions ; & dès que la langue est l'instrument des arts destinés à lui plaire, il faut la parler à son gré.

C'est là, je crois, l'objection la plus forte qu'on puisse faire en faveur de l'*Usage* ; & je conviens qu'elle est sans réplique pour les ouvrages dont le succès

dépend de l'émotion simultanée du Public assemblé : car dans ces assemblées l'*Usage* est dans toute sa force & dans la plénitude de son autorité ; il y décide , & ne raisonne pas ; & il falloit tout l'art de Racine , tout l'ascendant de Bossuet , pour risquer au Théâtre & dans la Chaire .d'éloquentes témérités.

Mais hors de là , & dans des écrits jugés par des lecteurs isolés & tranquilles , pourquoi , si l'on est sûr d'avoir pour soi la raison & le goût , n'oseroit-on parler d'après soi-même & pour le petit nombre ? L'*Usage* , comme l'opinion , existe , sans que l'on puisse dire quelle en est l'origine ni quelle en sera la durée. C'est une assimilation de langage , comme l'opinion est une assimilation d'idées , l'une & l'autre le plus souvent fortuite & passagère , sans autre cause que l'exemple , sans autre lien qu'une adhésion superficielle des esprits. Si donc l'homme qui veut penser avec une liberté sage , commence par se dégager du pouvoir de l'opinion , & ose lui-même s'en rendre juge pourquoi l'homme qui

vent écrire avec une noble franchise ne commence-t-il pas de même par foumettre l'*Usage* à son propre examen ? Comment veut-on que la parole suive le vol de la pensée, si, tandis que l'une sera libre, l'autre est chargée de liens ? Cela me rappelle un emblème, où un aigle attaché à un vieux tronc de chêne, s'efforçoit de prendre l'essor ; ses ailes étoient déployées, mais son corps étoit enchaîné.

Lorsque le goût du temps a paru aux hommes de génie, dans tous les arts, ou trop timide ou trop frivole, qu'ont fait ces grands artistes ? Ils se sont recueillis, retirés de leur siècle, & se sont mis devant les yeux les grands exemples du passé, pour être dignes, en les imitant, des suffrages de l'avenir. Pourquoi donc l'écrivain solitaire & indépendant, qui ne sera jamais livré aux mouvemens de la multitude, & qui n'aura pour juge qu'un lecteur isolé & solitaire comme lui, n'auroit-il pas le même courage que le peintre & que le statuaire a dans son atelier ?

Son style y prendra, je le fais, un caractère un peu sauvage ; mais je fais bien aussi qu'il en aura une vigueur plus mâle, une vérité plus naïve, enfin plus d'abondance, plus de sève, & plus de faveur.

J'entends ici les vrais amis du goût & les zélés conservateurs de la pureté du langage, me demander si, en accordant aux écrivains cette liberté légitime que je sollicite pour eux, on n'ouvrira point la barrière à une licence immodérée, & si je pense qu'il en résulte plus d'avantages que d'abus ?

A cela je réponds, que l'éternel écueil de la liberté c'est la licence, & que la liberté n'en est pas moins le premier bien des arts, comme le premier bien des hommes. Je réponds, qu'il importe peu que les mauvais écrivains en abusent, pourvu que les bons en profitent : car ce n'est jamais à la foule qui va périr, mais au petit nombre qui doit vivre, qu'il faut penser en s'occupant des arts. Un écrivain judicieux sentira mieux que je n'ai pu le dire, à quelles conditions il peut

oser ce que l'*Usage* lui défend ou ne lui permet point encore ; & celui à qui la nature aura refusé ce discernement juste & sain , cette sagacité d'intelligence & de sentiment qui fait l'homme de goût , celui-là , dis-je , n'a pas besoin , pour mal écrire , qu'on lui en facilite les moyens.

Qu'il se rencontre , par exemple , un de ces esprits vains & vagues , qui , pour déguiser leur foiblesse & leur inanité , s'efforcent de produire des mots en guise de pensée , & qui , n'ayant que des idées communes , les fardent & les enluminent pour leur donner un air de singularité ; rien ne l'empêchera de se faire un langage aussi bizarrement construit que péniblement travaillé.

Qu'il se rencontre un cerveau brûlant , d'une chaleur stérile & sans lumière , comme celle d'un sable aride ; un de ces hommes qui , sans talent , veulent se donner du génie ; rien ne l'empêchera de se former un style aussi obscur , aussi incohérent , aussi informe que ses pensées. Avec des notions superficielles & confuses , il

tâchera de se montrer profond ; vigoureux & hardi , avec des idées foibles ; plein de verve & d'enthousiasme , avec une ame sans ressort & une imagination sans élans : il cherchera la nouveauté , la hardiesse , l'énergie , dans un mélange monstrueux de mots étrangers l'un à l'autre , & d'images incompatibles ; & donnant sa bizarrerie pour de l'originalité , je crois l'entendre s'applaudir d'avoir un langage qui n'est qu'à lui. Tant mieux qu'il ne soit qu'à lui seul. Mais eût-il des imitateurs , des admirateurs même , pourquoi s'en mettre en peine ? Jetons les yeux sur le passé ; & de ces productions sauvages dont le vaste champ de la Littérature fut hérissé dans tous les temps , regardons ce qui reste : observons à quel petit nombre de bons esprits & de bons écrivains tient la gloire de tout un siècle ; & pourvu que ceux-là prospèrent , laissons la foule des faux talens se débattre dans les liens de l'*Ufage* , ou s'en échapper , n'éviter la bassesse

lesse & la trivialité que par l'enflure & l'extravagance, & ne faire un moment quelque bruit qu'en passant de l'obscurité dans l'oubli.

V.

VÉRITÉ RELATIVE. Dans l'imitation poétique, la *Vérité relative* est souvent contraire & toujours préférable à la *Vérité* absolue. Il n'est pas nécessaire qu'une pensée soit vraie en elle-même, mais qu'elle soit l'expression vraie de la nature. Il n'est pas nécessaire qu'un sentiment soit celui du commun des hommes, mais celui de tel homme dans telle situation. Chacun doit parler son langage; & c'est à quoi le faux goût & le faux esprit se méprennent le plus souvent.

Un peintre qui, dans l'éloignement, peindroit les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur, & leur grandeur naturelle, exprimeroit la *Vérité* absolue, & n'observeroit pas la

Vérité relative. Un poète qui feroit penser juste tous les personnages, rempliroit de *Vérités* un ouvrage qui feroit faux d'un bout à l'autre.

Il est une *Vérité relative* aux passions. Elles exagèrent ; & l'hyperbole , qu'elles emploient fréquemment , sensible pour ceux qui écoutent , ne l'est point pour celui qui parle : c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem , non extra modum*. Toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement , elle est fautive ; elle est juste toutes les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette *Vérité relative* que consiste la précision de l'hyperbole même ; car il n'y point d'exception à cette règle , que chacun doit parler d'après sa pensée & peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre , & qui disoit pour sa raison ,

Une si grande majesté

A trop peu de toute la terre ,

le pensoit-il ? pouvoit-il le penser ? C'est la pierre de touche de l'hyperbole.

L'un des grands vices de notre ancienne Poésie, c'est l'hyperbole démesurée. Malherbe en est plein dans ses Odes. Quoi de plus extravagant, par exemple, que ces présages des exploits du Dauphin, dont il prédisoit à la Reine la naissance & les destinées ?

O combien lors aura de veuves
La gent qui porte le turban !
Que de sang rougira les fleuves
Qui lavent les pieds du Liban !
Que le Bosphore en ses deux rives
Aura de Sultanes captives !
Et que de mères à Memphis,
En pleurant, diront la vaillance
De son courage & de sa lance,
Aux funérailles de leurs fils !

C'est une maxime bien vraie en fait de goût, qu'on *affoiblit toujours ce que l'on exagère* ; mais *exagérer*, dans ce sens-là, veut dire aller au delà, non de la *Vérité* absolue, mais de la *Vérité relative*. Celui qui exprime une chose comme il

la sent n'exagère point ; il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qu'il peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il est accablé n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine ; le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher, n'est ni aussi terrible, ni aussi pressant qu'il le croit : mais ce n'est pas d'après la réalité même, c'est d'après son imagination qu'il les peint ; & pour en juger d'après lui & comme lui, on se met à sa place. Ainsi, dans l'excès de la passion, l'hyperbole la plus insensée est elle-même quelquefois l'expression de la nature & de la *Vérité*.

L'habitude, le préjugé, l'opinion sont autant de verres diversement colorés, à travers lesquels chacun de nous voit les objets ; la passion est un microscope. Le caractère modifié par tous ces accidens doit donc modifier le sentiment & la pensée ; & c'est l'expression fidèle de ces altérations qui fait la *Vérité* des mœurs. Il ne s'agit donc pas de ce qui est conforme à la droite raison, mais de ce qui

est conforme à l'esprit & au caractère de celui qui parle.

Rien de plus commun cependant que d'entendre juger une pensée en elle-même, & décider qu'elle est fautive par cela même qui la rend vraie. Voulez-vous qu'un homme insensé raisonne comme un sage ? remettez à sa place ce qui vous paroît faux ; alors vous le trouverez juste.

Voici deux beaux vers de Corneille :

Et qui veut tout pouvoir doit savoir tout oser.
Et qui veut tout pouvoir, ne doit pas tout oser.

Lequel des deux est vrai ? Chacun l'est à sa place ; & à la place l'un de l'autre, tous les deux seroient faux. *Mors summum bonum, diis denegatum*, a dit Sénèque ; & cette pensée, folle dans la bouche d'un sage, devient naturelle & vraie dans le caractère de Calypso, *malheureuse d'être immortelle*.

Si la mort étoit un bien, dit Sapho, *les dieux n'en seroient pas exempts*. Ceci est d'un naturel plus commun, mais n'en est pas plus vrai ; car la mort, qui seroit

Ff iij

un mal pour les dieux, pourroit être un bien pour les hommes.

Pline l'ancien a dit : *Natura nihil hominibus brevitæ vitæ prestitit melius.*
Cela me semble outré.

Mais que Mérope dise :

Lorsqu'on a tout perdu, lorsqu'on n'a plus d'espoir,
La vie est un opprobre & la mort un devoir.

Mais que Cérès, dans l'Opéra de Proserpine, dise ,

Infortunée, hélas ! le jour m'est odieux ;
Et je suis pour jamais condamnée à la vie !

C'est là ce qui est dans la nature.

Quoi qu'on vous dise, endurez tout ,
disoit un héros à son fils. *Quel héros ,*
va-t-on s'écrier, qui donne le conseil d'un
lâche ! Oui ; mais ce lâche étoit Ulysse ,
qui alloit bientôt lui seul exterminer tous
les amans de Pénélope , & dont, en
attendant, le cœur rugissoit au dedans de
lui-même, comme un lion rugit autour
d'une bergerie où il ne sauroit pénétrer :
c'est ainsi que le peint Homère.

Les spartiates, dans leurs prières , de-

mandoient aux dieux de pouvoir supporter l'injure ; & du côté de la bravoure, les spartiates nous valaient bien. Notre point d'honneur est le vice du héros de l'*Iliade* ; & ce qui parmi nous déshonore un soldat, fut admiré dans Thémistocle. La valeur grecque se réduisoit à vaincre ou à mourir en combattant pour la patrie ; & Homère, qui fait essuyer tant d'injures à ses héros, n'a pas fait voir une seule fois, dans l'*Iliade*, un grec suppliant dans le combat, ni pris vivant par l'ennemi.

Ce sont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du Théâtre. Que penserions-nous, par exemple, du poète qui feroit dire par le fier Alexandre, que *c'est acte de roi que de souffrir le blâme pour bien faire* ? Nous renverrions cette maxime à Fabius ; & cependant elle est d'Alexandre lui-même.

C'est une *Vérité* rare, en fait de mœurs, que celle du caractère d'Achille, dans son entrevue avec Priam ; & à le juger par les mœurs actuelles, il paroît

troit bien étrange que le meurtrier d'Hector s'établît le consolateur de son père , & lui tint ce discours, qui, dans les mœurs antiques & dans l'opinion de la fatalité , est si naturel & si beau. « Ah ! malheureux Prince , par quelles épreuves avez-vous passé ? Comment avez-vous osé venir seul dans le camp des grecs , & soutenir la présence d'un homme qui a ôté la vie à un si grand nombre de vos enfans , dont la valeur étoit l'appui de vos peuples ? il faut que vous ayez un cœur d'airain. Mais asseyez-vous sur ce siège , & donnons quelque trêve à notre affliction. A quoi servent les regrets & les plaintes ? Les dieux ont voulu que les chagrins & les larmes composassent le tissu de la vie des misérables mortels..... Mon père en est une preuve bien signalée : les dieux l'ont comblé de faveurs depuis sa naissance ; sa fortune & ses richesses passent celles des plus grands rois.... Il n'a de fils que moi , qui suis destiné à mourir à la fleur de mon âge , & qui , pendant le peu de jours qui me

restent, ne puis être près de lui pour avoir soin de sa vieillesse ; car je suis éloigné de ma patrie, attaché à une cruelle guerre sur ce rivage, & condamné à être le fléau de votre famille & de votre royaume, tandis que je laisse mon père sans consolation & sans secours. Et vous-même n'êtes-vous pas encore un exemple épouvantable de cette *Vérité*? Mais supportez courageusement votre sort, & ne vous abandonnez point à un deuil sans bornes : vous n'avancerez rien, quand vous vous désespérerez pour la mort de votre fils, & vous ne le rappellerez point à la vie ; mais vous l'irez rejoindre, après avoir achevé de vider ici-bas la coupe de la colère des dieux ». C'est là ce qu'on appelle les mœurs locales & la *Vérité relative*.

Le poète ne nous doit la *Vérité* absolue, que lorsqu'il parle lui-même, ou qu'il donne celui qui parle, pour un homme sage, éclairé, vertueux, comme Burrhus, Alvarès, Zopyre : dans tout le reste, il ne répond que de la *Vérité relative* ; & il est absurde de lui faire un crime de la

scélératesse d'Atrée, de Narcisse, ou de Mahomet. C'est pourtant là ce que ne manquent jamais de faire les cagots, les délateurs, les calomniateurs des talens, & sur-tout cette foule d'Écrivains faméliques, plus impudens, plus méprisables, plus multipliés que jamais.

VERS. Le sentiment du rythme nous est si naturel, que, chez les peuples même les plus sauvages, la danse & le chant sont cadencés. Or la Poésie ancienne, dans sa naissance, étoit chantée : *Illud quidem certum omnem Poesin olim cantatam fuisse* (Isaac Vossius). La parole, accommodée au chant, fut donc aussi soumise à la mesure & à la cadence. Telle fut l'origine du *Vers* métrique des Anciens.

Tout *Vers* métrique n'est pourtant pas régulièrement mesuré. Rappelons-nous, d'abord que ce *Vers* étoit composé de pieds ; & le pied, de syllabes, dont chacune étoit brève ou longue : la brève, *o*, ne faisoit qu'un temps dans la me-

sure ; la longue , — , en valoit deux. La mesure à trois temps étoit donc l'iambe ,
 ◡ — ; le chorée , — ◡ ; & le tribrache , ◡ ◡ ◡ . Les mesures à quatre temps ,
 les plus en usage , étoient le spondée ,
 — — ; le dactyle , — ◡ ◡ ; & l'anapeste ,
 ◡ ◡ — . Avec l'intelligence de ces figures , on verra d'un coup-d'œil quelle étoit la forme des vers.

L'hexamètre étoit régulier & plein d'un bout à l'autre ; & en même temps il étoit susceptible d'une variété continuelle , par la liberté qu'on avoit d'y employer , dans les quatre premières mesures , ou le dactyle ou le spondée. Le cinquième pied seulement exigeoit le dactyle , & le sixième le spondée : encore , si le caractère de l'expression ou l'harmonie imitative le demandoit , pouvoit-on mettre au cinquième pied le spondée au lieu du dactyle , qu'on plaçoit au quatrième , & le vers alors s'appeloit spondaïque.

Vers hexamètre.

— — , — — , — — , — ◡ ◡ , — — .

— ◡ ◡ , — ◡ , — ◡ ◡

Vers spondaïque.

..... — uu, — —, — — :

C'est l'égalité de ces deux mesures & la liberté qu'avoit le poète de les combiner à son gré, c'est là, dis-je, ce qui faisoit de l'hexamètre le plus harmonieux de tous les vers; aussi étoit-il consacré à la Poésie héroïque.

Les pieds du pentamètre & de l'asclépiade sont tous, comme ceux de l'hexamètre, des mesures à quatre temps. Mais dans l'un & l'autre il y avoit une césure à l'hémistiche; & à la fin du pentamètre une autre syllabe en suspens.

Pentamètre.

— —, — —, — ; — uu, — uu, —.
— uu, — uu, — ;

Asclépiade.

— —, — uu, — ; — uu, — uu. .

Le vers iambique, tout composé de mesures inégales, étoit le plus irrégulier & le plus approchant de la prose : car

non seulement il étoit entremêlé de spon-
dées & d'iambes ,

1 2 3 4 5 6
— — , u — , — — , u — , — — , — — ;

mais à ses pieds impairs il recevoit le dactyle, ou l'anapeste, ou les trois brèves à la place de l'iambe ; & cette marche libre & variée l'avoit fait préférer pour la Poésie dramatique.

Mais ce qui est une énigme pour notre oreille, c'est que les *Vers* employés dans l'Ode, & qu'on appeloit *Vers* lyriques, étoient aussi presque tous composés de mesures inégales, comme les *Vers* de Sapho & d'Alcée. Voyez STROPHE.

Dans la basse latinité, lorsqu'on abandonna le *Vers* métrique, c'est-à-dire, le *Vers* mesuré prosodiquement, pour le *Vers* rythmique, beaucoup plus facile, parce que la prosodie n'y étoit plus observée, & qu'il suffisoit d'en compter les syllabes sans nul égard à leur valeur; les poètes sentirent que des *Vers* privés du nombre avoient besoin

d'être relevés par l'agrément des consonances : de là l'usage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les provençaux, les italiens, les françois, & par tout le reste de l'Europe.

On vient de voir que dans le *Vers* métrique régulier la mesure est constamment la même, tandis que le nombre des syllabes varie. Un hexamètre, composé de cinq dactyles & d'un spondée, est un *Vers* de dix-sept syllabes, tandis qu'un hexamètre, composé de cinq spondées & d'un dactyle, n'en a que treize.

On peut voir de même que, quel que fût le nombre des syllabes & le mélange des deux pieds, la mesure du *Vers* étoit inaltérable.

*Pāndītūr intērēā dōmūs ōmnīpōtētiīs ōlimpī.
Lūllāntīs vēntōs tēmpēstātēsqūē sōnōrās.
Sīlvēstrēm tēnūt mūsām mēdicāris āvenā.
Illā vėl īnuāctā sēgētīs pēr sūmmā vōlārēt.*

Au contraire, nos *Vers* rythmiques ont tous, à l'élision près, le même nombre de syllabes ; & entre mille, il n'y en a pas deux de suite dont la mesure soit

égale, à compter le nombre des temps.

Nos *Vers* réguliers sont de douze, de dix, de huit ou de sept syllabes; c'est ce qu'on appelle *mesure*. Le *Vers* de douze est coupé par un repos après la sixième; & le *Vers* de dix, après la quatrième: le repos doit tomber sur une syllabe sonore; & le *Vers* doit tantôt finir par une sonore, tantôt par une muette: c'est ce qu'on appelle *cadence*. Toutes les syllabes du *Vers*, excepté la finale muette, doivent être sensibles à l'oreille; & c'est ce qu'on appelle *nombre*.

La syllable muette est celle qui n'a que le son de cet *e* foible qu'on appelle *muet* ou *féminin*; c'est la finale de *vie* & de *flamme*. Toute autre voyelle a un son plein.

Dans le cours du *Vers* l'*e* féminin n'est admis sans élision qu'autant qu'il est soutenu d'une consonne, comme dans *Rome* & dans *gloire*. S'il est seul, sans articulation, comme à la fin de *vie* & d'*année*, il ne fait pas nombre, & l'on

est obligé de placer après lui une voyelle qui l'élide, comme *vi'active*, *anné'abondante*.

On peut élider l'*e* muet final, quand même il est articulé & soutenu d'une consonne; mais on n'y est pas obligé. *Gloire durable*, & *gloir'éclatante*, sont au choix du poète.

Si l'on veut que l'*e* muet articulé fasse nombre, il faut éviter qu'il soit suivi d'une voyelle; comme si l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui succède immédiatement. Dans la liaison d'*hommes illustres*, l'*e* muet d'*hommes* ne s'élide point; l'*s* finale y met obstacle.

Le repos de l'hémistiche ne peut tomber que sur une syllabe pleine. Si donc le mot finit par une syllabe muette, elle doit s'élider, & l'hémistiche s'appuyer sur la syllabe qui la précède.

Il n'y a d'élision que pour l'*e* muet; la rencontre de deux voyelles sonores s'appelle *Hiatus*, & l'hiatus est banni du *Vers*. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure. Quoi qu'il en soit,
l'usage

l'usage a prévalu. *Voyez* HIATUS.

Le repos de l'hémistiche est une suspension dans le sens : mais la plus légère y suffit ; & pourvu qu'il n'y ait pas une continuité absolue , c'en est assez. Ainsi, entre le nominaif & le verbe, entre le verbe & son régime, entre le substantif & son adjectif, entre deux termes comparés ou relatifs l'un à l'autre ; la suspension est assez sensible, si la voix y peut faire la plus petite pause. C'est même un art que de ménager de temps en temps, dans la coupe du *Vers*, des repos plus marqués que le repos de l'hémistiche. *Voyez* ALEXANDRIN.

J'ai dit que la finale du *Vers* est tour à tour sonore & muette. Le *Vers* à finale sonore s'appelle *masculin* : les anglois le nomment *Vers à rime simple* ; & les italiens, *Vers tronqué*. Le *Vers* à finale muette s'appelle *féminin* ; les anglois & les italiens le nomment *Vers à rime double*. Dans le *Vers* françois la finale muette est plus foible que dans le *Vers* italien : mais l'une est aussi brève que

l'autre, & c'est de la durée, non de la qualité des sons, que résulte le nombre du *Vers*. Voyez MUET.

Cette finale sur laquelle la voix expire, n'étant pas assez sensible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme superflue, & on ne la compte pas. Le *Vers* féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de syllabes que le *Vers* masculin, & de plus sa finale muette ou brève.

Les *Vers* masculins sans mélange auroient une marche brusque & heurtée; les *Vers* féminins sans mélange auroient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de *Vers*, la dureté de l'un & la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement; & la variété qui en résulte, est, je crois, un avantage de notre Poésie sur celle des italiens, dont la finale est toujours foible, excepté dans les *Vers* lyriques.

On a voulu jusqu'à présent que la Tragédie & l'Epopée fussent rimées par dis-

tiques, & que ces distiques fussent tour à tour masculins & féminins. On a permis les rimes croisées au poème lyrique, à la Comédie, à tout ce qu'on appelle *Poésies familières* & *Poésies fugitives*. Ainsi, la gêne & la monotonie sont pour les longs poèmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'est-ce pas plutôt aux poèmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croisées ? Je le croirois plus juste, non seulement parce les *Vers* masculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des distiques, mais parce que leur marche libre, rapide, & fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majesté la pesanteur des *Vers* qui se tiennent comme enchaînés deux à deux, & qui se retardent l'un l'autre : mais la majesté consiste dans le nombre, le coloris, l'éclat, & la pompe du style. Le morceau le plus majestueux de la Poésie françoise,

la prophétie de Joad dans *Athalie*, est écrit en rimes croisées, & qui plus est en *Vers* de douze & de huit syllabes entrelacés. J'ajouterai que la nécessité gênante & continuelle de deux rimes accouplées amène souvent des *Vers* foibles & superflus.

Les *Vers* à rimes croisées sont tantôt de la même mesure, tantôt de mesure inégale ; & dans l'un & dans l'autre cas, ils sont ou symétriquement ou librement entremêlés : symétriquement, comme dans les stances ; librement, comme dans les pièces de *Vers* qui ont pris le nom de poésies libres.

Dans les stances, les *Vers* de mesure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce & d'harmonie, sont les *Vers* de douze & de huit, & les *Vers* de douze & de six. La cadence des *Vers* de sept brise celle des *Vers* de huit, & n'est point analogue à l'harmonie du *Vers* de douze ; les *Vers* de sept ont une marche sautillante qui leur est propre, & ils veulent être isolés.

Le *Vers* de dix syllabes se mêle quelquefois aux *Vers* de douze , mais en laissant une mesure vide , ce qui est pénible à l'oreille ; & ce n'est jamais dans la Stance que ce mélange doit avoir lieu. Voyez STANCE.

Les *Vers* de mesure inégale , bien assortis dans les Poésies familières , en font l'harmonie & le charme.

Dans le poème lyrique , & singulièrement dans le récitatif , cet art d'entrelacer des *Vers* d'inégale mesure , & d'en croiser les rimes pour donner à la période une forme plus élégante , exige une oreille exercée. C'étoit l'un des secrets de la magie de Quinault.

Quelqu'un cependant s'est moqué de l'attention qu'on y donnoit , & a demandé si , sans ce mélange de rimes , les grecs ne faisoient pas de bonne Musique ? Que ne demandoit-il de même si , sans la forme que Malherbe avoit donnée à nos stances françoises , Pindare & Horace n'avoient pas fait de belles Odes ? Assurément la rime n'est pas plus nécessaire à

la Poésie qu'à la Musique : mais si dans une langue la Poésie est telle qu'au défaut d'une prosodie régulière & sensible, la rime en marque la mesure, les intervalles, & les repos ; & si par habitude l'oreille s'est fait un plaisir de ces finales consonnantes ; le sentiment de l'harmonie naît en partie de cet enlacement, & Quinault, ainsi que Malherbe, a eu quelque mérite à l'y faire contribuer. Il doit y avoir entre la phrase poétique & la phrase musicale une exacte correspondance. L'une se modèle sur l'autre : c'est la coupe des *Vers* qui en décide la forme ; c'est la rime qui la divise, & qui en marque à l'oreille les articulations. Il n'est donc pas indifférent au musicien que le poète, dans le mélange des *Vers* & l'entrelacement des rimes, ait bien ou mal dessiné, divisé, développé, circonscrit la phrase ou la période poétique ; & nous parler de la Musique grecque, à propos de la nôtre, pour nous persuader que des rimes entremêlées au hasard, ou des rimes arbi-

tement entrelacées dans nos *Vers*, sont une chose indifférente ; c'est en même temps se moquer de la rime & de la raison.

Mais de quelque façon qu'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de suite deux finales pleines ni deux muettes de différens sons, comme *vainqueur* & *combat*, comme *viâtoire* & *couronne*. Elle demande aussi que la rime ne change qu'au repos absolu. C'est une règle trop négligée.

Dans les *Vers* rimés deux à deux, le sens peut finir au premier, & le second peut commencer une nouvelle période. Mais dans les *Vers* entrelacés, la rime & la pensée doivent se clore ensemble, si l'on veut que la période poétique soit nombreuse & bien arrondie. C'est ce qu'on désire souvent dans les poésies de Chaulieu. Qui croiroit, par exemple, que ces *Vers* fussent d'une pièce rimée ?

Il faut encor que mon exemple,
Mieux qu'une stoïque leçon,

G g iv

T'apprenne à supporter le faix de la vieillesse,
A braver l'injure des ans.

Si la rime enjambe d'un sens à l'autre ,
la pensée a parcouru son cercle avant
que l'harmonie ait achevé le sien : l'es-
prit est en repos ; l'oreille est encore en
suspens.

Quoique nos *Vers* n'ayent point de
mesure précise , le caractère qui les dis-
tingue ne laisse pas de se faire sentir.
Le *Vers* de douze syllabes, l'alexandrin ,
a de la noblesse , de la pompe , de l'har-
monie ; & malgré cette égalité continue
& invariable de ses deux hémistiches ,
qui semble le rendre monotone , un écri-
vain , qui a de l'oreille & assez d'art
pour donner à son style le mouvement
de la pensée ou du sentiment qu'il ex-
prime , saura bien varier encore la coupe
& le rythme du *Vers*. J'en indiquerai
les moyens avant de finir cet article.

Le *Vers* françois de dix syllabes répond
au *Vers* héroïque italien, que les anglois
ont adopté ; avec cette différence , que
dans le *Vers* françois le repos est conf-

tamment après la quatrième syllabe , & que le *Vers* italien s'appuie tantôt sur la quatrième , tantôt sur la sixième ; en sorte qu'il est divisé par son repos en quatre & six , ou en six & quatre. Ce changement de coupe répugneroit à notre oreille. Mais les *Vers* héroïques italiens étant féminins , sans mélange , ils seroient monotomes , s'ils avoient tous la même coupe : au lieu que de notre *Vers* de dix syllabes la marche est régulière , & n'est point fatigante : il coule de source , il est doux sans lenteur , il est rapide sans cascade ; & l'inégalité des deux hémistiches , avec le mélange des finales alternativement sonores & muettes , suffit pour le sauver de la monotonie.

Le *Vers* de huit syllabes , qui répond au *Vers* glyconique ,

Cui flavam religas comam.

a du nombre & de l'impulsion , & il est susceptible de tous les mouvemens de la passion & de l'enthousiasme. Le *Vers* de sept syllabes a de la vitesse , de la

légèreté ; & la gaité sur - tout en est le caractère. Qu'un poète , avec de l'oreille , ait bien étudié les élémens de l'harmonie de notre langue , il trouvera donc aisément dans nos *Vers* les moyens de tout exprimer.

J'ai observé , dans l'article NOMBRE , que le *Vers* métrique des Anciens , même le plus régulier , l'hexamètre , n'étoit pas toujours harmonieux , & la raison en est que la précision de la mesure ne suffit pas à l'harmonie de la parole. Elle y contribue , elle y ajoute ; mais sans le choix des mots les plus expressifs par le son en même temps que par le nombre , sans le mélange & la succession des voyelles & des consonnes les plus sensiblement analogues au caractère de la pensée , du sentiment , ou de l'image , la mesure seule , en Poésie , seroit ce qu'elle est en Musique , lorsqu'elle est dénuée du charme de la mélodie & de l'expression de l'accent.

De même aussi que la Musique , sans être mesurée , peut être harmonieuse par

Pheureux choix des modulations & des accords, la Poésie, sans observer une mesure exacte, un mouvement réglé, peut se donner encore une harmonie très-sensible ; & nos beaux *Vers* en sont la preuve. Les nombres n'en sont pas égaux ; mais lorsqu'ils sont mis à leur place, & qu'ils ont ensemble un rapport assez marqué avec le mouvement de la pensée, du sentiment, ou de l'image, l'oreille en est encore ravie : ainsi, sans être comparables aux *Vers* de Virgile du côté du rythme, les *Vers* de Racine ne laissent pas d'avoir une harmonie enchanteresse ; & celui qui, comme Racine, saura donner à un certain nombre de syllabes, sans mesure précise, cette harmonie plus libre, & cependant si rare encore, aura un très-grand avantage à écrire en *Vers* plutôt qu'en prose. C'est ce que La Motte n'a pas senti. J'ai observé d'ailleurs que la rime a pour nous l'attrait d'une curiosité piquante, & que la surprise que nous cause cette difficulté vaincue avec une adresse ingénieuse, est pour nous encore

un plaisir. J'ai reconnu de plus qu'on étoit quelquefois redevable à la rime d'une heureuse singularité d'idées incidentes, ou de mots imprévus qu'elle faisoit trouver. Enfin je n'ai rien dissimulé de ce qui la rend chère à l'oreille, & secourable pour la mémoire. *Voy. RIME.*

J'ajoute encore qu'il dépend de nos poètes de donner à leurs *Vers*, sinon toute la précision du nombre & de la mesure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impose agréablement à l'oreille. Et ce que je n'ai fait qu'énoncer ailleurs, je vais tâcher de le rendre sensible.

Je fonderai mes observations sur la récitation la plus cadencée, sans dissimuler cependant qu'il seroit mal de l'affecter, soit au théâtre, soit à la lecture. Mais quoiqu'il faille scander les *Vers* latins pour en faire sentir exactement le nombre, l'altération que la mesure éprouve quand on récite naturellement, n'empêche pas une oreille délicate & juste de sentir la rondeur périodique du vers; & de deux

morceaux de Poésie récités avec la même négligence pour la mesure, la multitude même ne laissera pas de distinguer le plus harmonieux. Il en est du *Vers* françois comme du vers latin : quoi que l'on donne au sens & à l'expression, la beauté physique du nombre n'échappe jamais à l'oreille ; & le *Vers* dont la scandaison a le plus d'harmonie, est encore celui qui en a le plus, naturellement déclamé.

J'ai dit que le *Vers* asclépiade des anciens avoit servi de modèle au *Vers* héroïque françois : & en effet un asclépiade est un *Vers* françois de la plus parfaite régularité.

Pāstōr, cūm trāhērēt pēr frētā nāvībūs.

Mais cela n'est pas réciproque. Dans l'un & l'autre la quantité numérique des syllabes & le repos sont bien les mêmes ; mais la valeur prosodique des sons & la place de chaque nombre est déterminée dans le latin, & ne l'est pas dans le françois : il est même impossible, vu la rareté de nos dactyles, de faire continu-

ment, dans notre langue, des asclépiades réguliers ; & quand cela seroit facile, il faudroit l'éviter : en voici la raison. L'asclépiade est invariable dans toutes ses parties, & par conséquent monotone : aussi ne l'employoit-on jamais que dans de petits Poèmes lyriques, & le plus souvent mêlé de quelque autre espèce de *Vers*. Voyez STROPHE. Nous avons destiné au contraire notre *Vers* de douze syllabes, sans aucun mélange, à l'Epopée, à la Tragédie, aux Poèmes dont l'étendue exigeroit le plus de variété.

D'ailleurs, plus l'asclépiade est compassé dans sa mesure, plus il s'éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la Poésie dramatique, dont le style doit être si près de la nature ; & dans toutes les scènes qui animent l'Epopée, elle est dramatique elle-même. Enfin le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots ; & presque tous les pieds de l'asclépiade s'appuyent

sur l'antépénultième & glissent sur les deux suivantes. C'en est assez pour faire sentir que nous ne pouvons ni ne devons affecter l'asclépiade pur.

Mais n'y auroit-il pas moyen de varier les nombres de l'asclépiade sans en altérer le rythme, comme on varie les notes de musique sans altérer la mesure du chant ? C'est ce que j'ose proposer. Et si quelqu'un regarde cette idée comme fantasque & chimérique, je le prévienne que dans Racine, Voltaire, La Fontaine, Quinault, que j'ai actuellement sous les yeux, il y a mille *Vers* mesurés comme j'entends qu'ils peuvent l'être. Je n'en cherchois que quelques exemples, j'en ai trouvé sans nombre ; & je ne propose aux jeunes poètes que d'essayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait sans y penser, & par un sentiment exquis de la cadence & de l'harmonie. Figurons-nous d'abord les deux pieds de l'asclépiade.

— —.
— v v.

N'est-il pas vrai que , sans altérer la mesure de ces deux nombres isocrones , on peut les remplacer par l'un de ces équivalens ?

u u —.
u — u.
u u u u.

Prenons ensuite un asclépiade pur ,

Gēns hūmānā rūit pēr vēltūm nēfās.

& n'y changeons que les dactyles ,

Aū sēin tūmūltūeūx dē lā gūerrē cīvile.

Ils sōnt ēnsēvēlis sōus lā māsē pēsānte.

Il pārt. Dāns cē mōmēt d'Estrēe ēvānōaie.

Lēur cōurs nē chāngē point ; ēt vōus āvēz chāngē.

N'est-ce pas encore le même rythme , quoique les pieds soient différens ?

Changeons à présent le spondée de l'asclépiade en dactyle , & le premier dactyle en spondée.

Riēn nē mē fait rougir que lā honte de vivre.

Supposons encore le second hémistiche composé d'un spondée & d'un dipirriche ,

Et

Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.

ou d'un dipirriche & d'un spondée :

Vient enflammer mon sang et dévorer mon cœur.

Les combinaisons différentes qui auront varié les nombres du *Vers*, en auront-elles changé le rythme ; & n'est-ce pas toujours la même somme de temps, divisée de même ? Voilà ce que j'appelle l'asclépiade françois, & un *Vers* très-harmonieux. Ce n'est pas tout.

L'asclépiade est coupé à l'hémistiche par un repos qui fait un vide de deux temps, & ce silence, joint à la syllabe longue qui marque la césure, forme une mesure complète. Mais si dans notre *Vers* le silence n'est pas compté, ou s'il occupe une mesure entière, le premier hémistiche alors se saisissant de la syllabe superflue, ne formera que deux pieds absolus, & se divisera en deux & quatre, en quatre & deux, ou en trois & trois.

Division en deux & quatre.

Enfin je me débats à la foule importune.

Tome VI.

Hh

Division en quatre & deux.

Cē qūe lă nŭit dēs tēmps enferme dans ses voiles.

Division en trois & trois.

Lē mōmēnt où jē pārle est déjà loin de moi.
 Să crōupē sē rēcōūrbe en replis tortueux.
 Măis lē zēphīr lēgēr & l'onde fugitive.
 Anīmē l'unīvērs, & vit dans tous les cœurs.
 Jē sōūhăiltē, jē crăins, je veux, je me repens.

Enfin , parmi les temps du *Vers* , peuvent être comptés les petits silences de la récitation ; & c'est un des moyens qu'emploient les bons lecteurs , même sans s'en apercevoir , pour donner à nos *Vers* une marche nombreuse.

On a voulu réduire nos *Vers* héroïques à la mesure de l'iambe trimètre : mais l'analogie n'en est pas la même qu'avec l'asclepiade ; & aucun poète , en les récitant , ne leur donne la coupe de l'iambe. J'en excepte les occasions où le rythme , changé d'un hémistiché à l'autre , rend l'harmonie imitative , comme dans l'expression des mouvemens passionnés.

Ils nous ont appelés cruëls, tîrâns, jâloûx.

On emploie aussi quelquefois ces cadences rompues, pour donner à l'expression le caractère de l'image.

Trăcât ă păs târdîfs un pénible sillon.

La preuve que Boileau mesuroit ce premier hémistiche en iambes, c'est qu'il ne s'aperçut pas de cette cacophonie, *tracât à pas tar*, que lui reprochoit un mauvais poète; & c'est ainsi qu'en tronquant le rythme & en altérant la mesure, un Critique mal intentionné ou mal instruit, gâtera de beaux *Vers*.

Voyons à présent si tous nos vers françois sont, comme le *Vers* héroïque, réduçibles aux lois du nombre.

Le *Vers* de six syllabes n'est que le second hémistiche du *Vers* de douze; & de là vient qu'ils se marient si bien ensemble.

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses

Ont le pire destin;

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,

L'espace d'un matin. (Malherbe.)

Hh ij

En vain , pour satisfaire à nos lâches envies ,
 Nous passons près des Rois tout le temps de nos vies
 A souffrir des mépris , à ployer les genoux.
 Ce qu'ils peuvent n'est rien : ils sont ce que nous sommes ,
 Véritablement hommes ,
 Et meurent comme nous. (*le même.*)

Le *Vers* de dix syllabes est aussi le
Vers de douze , auquel il manque un
 pied , s'il est frappé sur la seconde & me-
 suré en iambique ; & un demi-pied , s'il
 est frappé sur la première & mesuré en
 asclépiade.

Iambique de dix syllabes.

L'Amoûr est nû ; mais il n'est pas crôtté.

Iambique de douze.

Lè Dieu d'Amoûr est nû ; mais il n'est pas crôtté.

Asclépiade tronqué.

Etre l'Amoûr quelquëfois jë désire.

Asclépiade plein.

Lès armës dè l'Amoûr quelquëfois jë désire.

Le vers que les italiens appellent hen-
 décasyllabe , n'est que notre *Vers* de dix
 syllabes iambique , à finale brève , mais

coupé tantôt à la cinquième, comme le saphique :

Pindarum quisquis studet emulari.

ou comme l'alcaïque :

Qualem ministrum fulminis alitem.

tantôt coupé à la sixième, comme le Phaléuce, qui dans Catulle a tant de mollesse & de grâce :

Pacer mortuus est puellæ meæ

variété sans laquelle il seroit monotone, par l'uniformité de ses déclinences tombantes.

Le *Vers* françois de dix syllabes n'a pas la même diversité de coupe : son repos est à la quatrième. Cependant, comme je l'ai dit, il est sauvé de la monotonie par l'inégalité de ses deux hémistiches, par la diversité de ses déclinences, & singulièrement par la variété de rythme dont il est susceptible, selon qu'il est coupé en iambes ou en dactyles. Moins majestueux que le *Vers* de douze, il a sur lui l'avantage d'un mouvement plus vif &

plus pressé, dans le passage d'un vers à l'autre ; & par-là il me semble convenir beaucoup mieux à la Poésie familière & légère. Ceci demande à être expliqué.

Quand les *Vers* débutent par une mesure complete, l'intervalle de l'un à l'autre est un vide absolu, de l'espace d'un pied ; au lieu que si le *Vers* commence par une mesure tronquée, le silence d'un *Vers* à l'autre n'en sera que le complément. Par exemple, si un *Vers* dactylique débute par un iambe, l'intervalle n'est que d'un temps, lequel, avec les trois temps de l'iambé, forme une mesure complete. Aussi nos *Vers* de dix syllabes, dans leur succession rapide, sont-ils plus susceptibles d'enjambement que nos *Vers* héroïques, dont l'intervalle est plus marqué.

Le *Vers* de sept syllabes a, sur le *Vers* de huit, ce même avantage d'être moins suspendu & moins ralenti dans sa course. Il semble avoir pris pour modèle le *Vers* anacréontique ; & selon qu'il est frappé sur la première ou sur la seconde, il a

le mouvement ou du chorée, — o, ou de l'iambe, o —.

Le rythme du chorée est plus favorable à la Poésie italienne qu'à la nôtre : 1°. parce que le chorée est assez rare dans notre langue, & très-fréquent dans la langue italienne : *l'aura, l'onda, caro, fonte, pianto, forte, canto, tremo, senti, venti*. Une foule de noms, une foule de verbes italiens sont jetés dans ce moule ; & au contraire le peu que nous avons de chorées dans notre langue, sont encore le plus souvent précédés d'un article ou d'un pronom qui les altère, à moins qu'il ne s'élide : *la plainte, mes larmes, je tremble, tu n'oses*, &c. : 2°. parce que l'e muet, qui, dans notre langue, est la finale du chorée, n'a pas autant de son que la brève italienne, & ne nous donneroit qu'une cadence foible & languissante, si elle étoit continue : 3°. parce que le *Vers* trochaïque italien,

Frēmē l'ōndā, māncā l'ārtē.

a quatre mesures complètes ; au lieu que le *Vers* françois de sept syllabes, mesuré

H h iv

en trochées, n'est que de trois mesures & demie, lorsqu'il n'a pas la finale muette :

Bellë Nîmphë, tē attrāits.

ce qui fait réellement un *Vers tronqué*, comme l'appellent les italiens. Il est bien vrai que, par un silence, dans l'intervalle d'un *Vers* à l'autre, la mesure est remplie : mais ce silence même retarde la course du *Vers* ; & ces petits *Vers* doivent courir.

Il n'en est pas de même de l'iambe : 1°. il abonde dans la langue françoise : *amant, soupîrs, revers, désirs, amour, j'attends, venez, volez, rivaux, &c.* : 2°. il soutient la voix, & marque la cadence par une voyelle sonore : 3°. nos articles & nos pronoms concourent eux-mêmes à le former en se joignant à des monosyllabes : *la mort, le temps, ma foi, je plains, tu vas, il est* : 4°. le *Vers* de sept, mesuré en iambes, a, comme le vers anacréontique, une syllabe superflue ; mais, au lieu que dans l'anacréontique cette syllabe est la dernière,

dans le nôtre c'est la première ; car c'est sur la première que le *Vers* est frappé :

Pensez-vous que l'hyménée
N'ait pas éteint son flambeau ?

D'où il résulte que, du *Vers* féminin au masculin, le passage est sans intervalle ; car la finale muette de l'un va se joindre immédiatement à l'initiale de l'autre, & forme un iambique avec elle : ainsi, le nombre roule sans aucune interruption.

Au reste, il est aisé, même dans notre langue, de renverser le mouvement de ces deux nombres : un monosyllabe long, placé avant des iambes, en fera des chorées ; un monosyllabe bref, placé avant des chorées, en fera des iambes ; & sans prétendre qu'il soit possible de donner constamment à nos *Vers* ni l'un ni l'autre de ces deux rythmes, je crois devoir recommander de s'en occuper quelquefois. Dans le lyrique, ils ont tant d'influence sur le caractère du

chant, qu'on doit avoir appris à les y adapter au besoin ; & dans l'Ode elle-même , celui des deux qui dominera , se fera sentir à l'oreille, ou par un mouvement plus soutenu & plus majestueux , si c'est l'iambe, ou si c'est le chorée , par un mouvement plus léger.

J'ai dit que dans le *Vers* anacréontique c'est la finale qui est isolée , & que dans notre *Vers* de sept syllabes , c'est l'initiale qui doit l'être. Or à cette syllabe isolée, ajoutez-en une qui la précède & qui fasse avec elle une mesure pleine ; vous aurez le *Vers* de huit syllabes , lequel répond à l'iambe trimètre ; ou au glyconique des anciens. Je ne dis pas encore qu'il soit possible de l'assimiler constamment à ces *Vers* ; mais plus il en approche , & plus il est harmonieux. Cependant il faut convenir que, sans affecter aucun rythme , le *Vers* de huit syllabes a singulièrement le don d'imposer à l'oreille , & qu'avec toute la liberté qu'il se donne d'associer des nombres contraires , il paroît encore très-nombreux.

Cette illusion vient de ce qu'en récitant les belles Odes dont ce *Vers* compose les stances, ou les beaux *Vers* lyriques parmi lesquels il est mêlé, on profite de l'indécision de nos quantités prosodiques, pour lui donner une cadence artificielle. Les poètes qui l'ont employé, comme Malherbe & Rousseau, n'ont rien négligé pour le rendre sonore, pompeux, éclatant; ils en ont formé les plus belles périodes poétiques, les stances les mieux divisées & les mieux arrondies; & par l'entrelacement des rimes, le jeu symétrique des délinances, l'éclat des paroles, enfin par la facilité d'y soutenir la voix & de lui donner le degré de lenteur ou d'impulsion que demande le sentiment, l'image, ou la pensée, on en a fait le plus imposant de nos *Vers*.

Seroit-il plus harmonieux encore, si l'on y observoit le nombre? Celui qui fera cette question n'a point d'oreille, & mes raisons ne lui en donneront pas.

Cependant je ne dois pas dissimuler qu'il y a des nombres composés dont

l'effet est sensible & la cause inconnue ; & c'étoit sur-tout de ces nombres que les anciens faisoient usage pour émouvoir les passions. Platon les trouvoit si dangereux , qu'il déclaroit sérieusement que la République étoit perdue si la Poésie employoit ces nombres ; au lieu, disoit-il, que tout ira bien , si on n'emploie que des nombres simples. Observons que ces nombres composés sont des mesures irrégulières qui renversent le mouvement donné & qui déconcertent l'oreille : tels , par exemple , que le bacche , $\circ — —$, le crétique , $— \circ —$, le coriambe , $— \circ \circ —$, le dichorée , $— \circ — \circ$, l'épitrite , $— — — \circ$, les pœans , composés de trois brèves & d'une longue dans leurs quatre combinaisons , le dispondée $— — — —$, le mesodactyle $\circ — \circ \circ —$, &c. C'étoit ce trouble des cadences rompues & des mouvemens opposés que Platon redoutoit pour les esprits & pour les ames. Il s'en faut bien que nous soyons susceptibles de ces impressions qui dans la Grèce changeoient les mœurs des peuples & la

fortune des états : nos législateurs peuvent se dispenser de régler les mouvemens de la Poésie & de la Musique. Mais du plus au moins, l'effet du nombre est invariable : ce qui, du temps de Platon, exprimait le trouble de l'ame & le désordre des passions, l'exprime encore ; & l'effet n'en est qu'affoibli. Dans les nombres irréguliers, que l'instinct des poètes a choisis pour animer nos *Vers*, il seroit donc possible de découvrir les élémens de cette harmonie mystérieuse que nous y sentons quelquefois. Mais celle-là est donnée à la prose ; & après avoir recherché tous les moyens de perfectionner nos *Vers* du côté du rythme qui leur est propre, j'en reviens à ce sentiment dont je ne puis me détacher, que, quelque charme qu'aient pour nous de beaux *Vers*, on ne doit pas les regarder comme une forme inséparable du langage poétique.

Aristote l'a dit : c'est le fond des choses, non la forme des *Vers* qui fait le poète & qui constitue la Poésie. Or si

le charme des *Vers* d'Homère n'étoit pas de l'essence de la Poésie ; si on la concevoit dénuée de cette cadence harmonieuse & imitative, qui animoit tout, qui exprimoit tout ; exigera-t-elle des *Vers* sans rythme, & dont le mouvement irrégulier n'imité jamais presque rien ?

Un *Vers* italien, un *Vers* allemand, un *Vers* anglois n'a ni cadence, ni mesure sensible pour une oreille françoise ; un *Vers* françois n'en a guère plus pour l'oreille de nos voisins : personne, même aujourd'hui, ne peut dire qu'il sente bien distinctement le rythme du *Vers* senaire des Anciens, du *Vers* de Térence & d'Enripide. Il n'y auroit donc pour nous ni Poésie dramatique ancienne, ni aucune espèce de Poésie étrangère, comme il n'y auroit pour les étrangers aucune espèce de Poésie françoise ; & le *Vers*, qui varie sans cesse d'une langue à l'autre au point d'être méconnoissable pour qui n'y est point accoutumé, seroit pourtant un attribut inséparable de la Poésie ! C'est

ce qui me semble aussi difficile à soutenir qu'à concevoir.

Supposons que les belles scènes d'Euripide & de Sophocle, que les morceaux sublimes de Milton n'aient jamais été qu'une prose éloquente & harmonieuse; dira-t-on que les hommes de génie, qui ont si bien peint, ne sont pas des poètes; & qu'un ouvrage de ce style, rempli de pareilles beautés, ne mérite pas le nom de Poème?

Les étrangers avouent de bonne foi qu'ils ne sentent point l'harmonie des *Vers* de la Fontaine, & qu'ils sont même peu touchés de celle des *Vers* de Racine. Ce ne sont pour eux que des lignes de prose élégantes & mélodieuses, d'un certain nombre de syllabes longues ou brèves à volonté, & coupées en deux par un repos. Il en est de même pour nous des *Vers* italiens, allemands, ou anglois; & quand il seroit vrai que l'harmonie des *Vers* de Virgile & d'Homère auroit encore le même charme pour tous les peuples qui les entendent, en

est-il de même des *Vers* que chacun d'eux s'est fait au gré de son oreille ? Quoique l'anglois , l'italien , le françois scandent chacun à leur manière les *Vers* de l'*Enéide* , tous lui donnent les mêmes nombres , & pour tous ils sont composés de six mesures à quatre temps. Mais quelle fera pour l'étranger la façon de scander nos *Vers* ? Celui-ci , par exemple ,

Je ne veux que la voir , soupirer & mourir ,
est composé de seize temps. Celui-ci en a vingt-un :

Les temps sont arrivés ; cessez , triste Chaos.

& tous les deux ont douze syllabes.

De tels *Vers* sont-ils tellement essentiels à la Poésie , que l'en priver ce fût l'anéantir ? Je suis loin de penser qu'une prose inanimée , sans couleur & sans mouvement , puisse les remplacer. Je crois même qu'un poème écrit en prose demanderoit une plénitude d'idées , de sentimens , & d'images , une chaleur , une continuité d'intérêt , dont peuvent
se

Se passer les *Vers*, par la raison que la singularité de leur mécanisme peut quelquefois par intervalle amuser, occuper l'oreille. Mais en supposant toutes les beautés poétiques, soit du style, soit de la pensée, réunies dans un ouvrage; l'invention, le dessin, l'ordonnance, la vérité de l'imitation, le coloris & l'harmonie de la prose, en deux mots, la Peinture & l'Eloquence au plus haut degré, ne seroit-ce plus de la Poésie, dès qu'il y manqueroit ce nombre de syllabes, ces repos, & ces consonnances qui caractérisent nos *Vers*? L'habitude en a fait sans doute pour notre oreille un plaisir de plus, & une infinité de choses foibles & communes ont passé à la faveur de l'illusion que les *Vers* ont faite à l'oreille. Mais la beauté des tableaux, des images que la Poésie nous présente, les traits pathétiques dont elle nous pénètre, ont-ils besoin de cette séduction pour se faire admirer, pour se faire sentir? changera-t-elle de na-

ture en renonçant à l'un de ses moyens
& au plus fantasque de tous ?

La Poésie est une peinture qui parle ,
ou , si l'on veut , un langage qui peint : le
comble de l'art seroit de peindre en même
temps & à l'esprit & à l'oreille ; mais si ,
réduite à peindre à l'esprit , elle y excelle ,
n'est-ce pas quelque chose ? Mais si , au
lieu d'enfermer ses idées dans les bornes
d'un *Vers* sans rythme , elle s'applique
à tirer avantage de la liberté de la prose ,
pour en varier les mouvemens , les in-
tervalles , & les repos , au gré de l'âme
& de l'oreille ; si cette prose harmonieuse
est de plus animée par les couleurs d'un
style figuré , par la chaleur d'une élo-
quence , tantôt douce & sensible , tantôt
vive & brûlante ; enfin si on trouve dans
ce style le caractère de beauté idéale qui
distingue les grandes productions des arts ,
c'est à dire , un degré de force , de ri-
chesse , de correction , de précision ,
d'élégance , qui semble pris dans la na-
ture , & qui cependant n'y est jamais ;

ne fera-ce point encore assez pour faire de la Poésie ?

La prose , à ce degré de perfection , est peut-être aussi difficile & aussi rare que les beaux *Vers* ; peut-être même l'est-elle plus , par la raison qu'elle n'a point de formules prescrites. Mais en accordant aux *Vers* un mérite de plus , & un agrément de fantaisie que ne sauroit avoir la prose , je ne puis souscrire à l'opinion qui en a fait exclusivement le langage de la Poésie. J'admire , autant qu'il est possible , les poètes qui excellent dans l'art d'écrire en *Vers* ; je m'y suis exercé moi-même ; & je sens trop le prix d'un talent auquel l'habitude a donné tant de pouvoir & tant de charme , pour conseiller à qui le possède de négliger cet avantage. Mais je croirai toujours que l'écrivain auquel il ne manquera que ce don-là pour être poète , aura le droit de dire encore , en exprimant en prose harmonieuse tout ce que la nature a de plus animé , de plus touchant , de plus sublime : *Et moi aussi je suis poète.*

VRAISEMBLANCE. Le but que le propose immédiatement la fiction , c'est de persuader ; or elle ne peut persuader qu'en ressemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainsi , la *Vraisemblance* consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir ; & tout ce que l'esprit humain peut concevoir , il peut le croire , pourvu qu'il y soit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors , ou éprouvé au dedans de nous-mêmes , la ressemblance suffit à l'illusion ; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité , le poète n'a besoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous présente un événement qui n'ait point d'exemple , un composé qui n'ait point de modèle : comme la ressemblance n'y est pas , nous y cherchons la vérité idéale ; & c'est alors que le poète est obligé d'em-

ployer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu'il feint, nous devons l'oublier; & si nous nous en souvenons, le charme est détruit & l'illusion cesse. *Dove manca la fede non puo abbondare l'affetto, o il piacere di quel che si legge o s'ascolta.* (LE TASSE.)

Il y a, dans notre manière de concevoir, une vérité directe & une vérité réfléchie : l'une & l'autre est de sentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de sentiment est l'expérience intime de ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit se passer en général dans l'esprit & dans le cœur de l'homme. C'est à ce modèle, sans cesse présent, qu'on rapporte la fiction dans la poésie dramatique. Nous sommes tels : c'est la vérité directe. Nous sentons qu'il est de la nature de l'homme d'être modifié de telle ou de telle façon, par telle ou telle cause, dans telle ou telle circonstance; que dans notre composé moral, telles qualités, tels

accidens s'accordent & se concilient , tandis que tels se combattent & s'excluent mutuellement : c'est la vérité réfléchie.

Mais comment se peut-il que la vérité de sentiment soit la même dans tous les hommes ? C'est que , dans tous les hommes , le fond du naturel se ressemble , & qu'on y revient quand on veut , quelquefois même sans le vouloir. Chacun de nous a , comme le poète , la faculté de se mettre à la place de son semblable , & l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion. On pense , on agit , on s'exprime avec lui , comme si on étoit lui-même ; & selon qu'il suit nos pressentimens ou qu'il s'en écarte , la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable pour nous.

Ces pressentimens qui nous annoncent les mouvemens de la nature , ne sont pas assez décidés pour nous ôter le plaisir de la surprise : il arrive même assez souvent que le poète nous jette dans l'irrésolution , pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous soulage ;

mais sans être déterminés à suivre telle ou telle route , nous distinguons très-bien si celle que tient le poète est la même que la nature eût prise, ou dû prendre en se décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvemens de celle d'Ariane ou de Mérope , d'Orosmane ou du vieil Horace ? C'est que , durant l'illusion , votre ame & la leur n'en font qu'une ; ce sont comme deux instrumens organisés de même , & accordés à l'unisson. Mais si l'ame du poète ne s'est pas montée au ton de la nature , le personnage auquel il a communiqué ses sentimens & son langage , n'est plus dans la vérité de sa situation & de son caractère ; & vous , qui vous mettez à sa place mieux que n'a fait le poète , vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel sens on doit entendre ce que dit le Tasse : *Il falso non è ; e quel che non è non si puo imitare*. Mais il s'est quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je

J'ai observé à propos de Tancrède sur le tombeau de Clorinde ; je l'observe encore dans le langage que tient Renaud sur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel , de plus beau que ce qu'on voit dans cette peinture ; rien de moins vrai que ce qu'on entend.

*Qual raggio in onda , scintilla un riso ,
Negli umidi occhi , tremulo e lascivo.
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le posa il capo ; il volto al volto atolle.*

Cela est divin ; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles :

*Non può specchio ritrar sì dolce imago ,
Ne in picciol vetro è un paradiso accolto.
Specchio r'è degno il cielo ; e nelle stelle
Puoì riguardar le tue sembianze belle.*

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'est point là ce que vous auriez dit.

La *Vraisemblance* , dans les choses de sentiment , n'est donc que l'accord parfait du génie du poète avec l'âme du spectateur. Si la direction que l'un donne à

la nature, décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, & s'il en presse ou ralentit mal à propos les mouvemens, l'âme du spectateur, sans cesse contrariée & lassée enfin de céder, se rebute : de là vient qu'avec des qualités intéressantes & des situations pathétiques, un caractère mal dessiné & mal composé ne nous attache point.

La vérité de perception est la réminiscence des impressions faites sur les sens, & par réflexion, la connoissance des choses sensibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés distinctives, & de leurs rapports naturels, soit entre elles, soit avec nous-mêmes. En nous repliant sur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous sommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre physique : ce plan est le modèle auquel nous rapportons le composé fictif que la Poésie nous présente ; & si elle opère comme il nous semble qu'eût opéré la nature, elle sera dans la vérité.

Or cette vérité, soit qu'elle ait pour objet l'existence ou l'action, ne peut rouler que sur des rapports de convenance & de proportion, de la cause avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, & de chacune avec le tout. Si donc les élémens d'un composé physique, individuel, ou collectif, sont faits pour être ensemble, & suivent dans leur union les lois & le plan de la nature, l'idée de ce composé à sa vérité dans la cohésion de ses parties & dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels & sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la *Vraisemblance*; & par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion sur les faits, soit moraux, soit physiques, est tantôt de pleine croyance, tantôt de simple adhésion; mais quelque foible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Un mensonge connu pour tel, mais

transmis , reçu d'âge en âge , est dans la classe des faits authentiques : on le passe sans examen. A plus forte raison , si les faits sont solennellement attestés par l'Histoire , ne laissent-ils pas à l'esprit la liberté du doute ; & le poète , pour les supposer , n'a pas besoin de les rendre croyables : qu'ils soient d'accord avec l'opinion ; cela suffit à leur *Vraisemblance*.

Mais distinguons , 1°. l'opinion d'avec la vérité historique , 2°. les faits compris dans le tissu du Poème d'avec les faits supposés au dehors. « Je ne craindrai pas d'avancer , dit Corneille à propos du sacrifice qu'a fait Léontine en livrant son fils à la mort , que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas *vraisemblable* ». Et il se fonde sur le précepte d'Aristote , « de ne pas prendre pour sujet un ennemi qui tue son ennemi , mais un père qui tue son fils , une femme son mari , un frère sa sœur , &c ; ce qui n'étant jamais *vraisemblable* , ajoute Corneille ,

doit avoir l'autorité de l'Histoire ou de l'opinion commune ».

J'ai fait mes preuves de respect pour ce grand homme ; j'oserai donc ici , sans détour , n'être pas de son sentiment.

Je suis donc loin de penser que les sujets proposés par Aristote soient tous dénués de *Vraisemblance* : il est très-simple & très-naturel qu'un fils tue son père , comme Œdipe , sans le connoître , ou qu'une mère soit prête à immoler son fils , comme Mérope , en croyant le venger ; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité , pris dans les familles les plus illustres de la Grèce , ils avoient sans doute pour eux la célébrité , l'opinion publique : or pour les faits que l'on suppose dans l'avant-scène *extra fubulam* , l'opinion tient lieu de *Vraisemblance*. Mais en voyant sur le théâtre les sujets de Polyeucte , de Rodogune , & d'Héraclius ; personne ne sait ni ne veut savoir ce qui en est pris dans l'Histoire ; elle est donc comme un té-

moins muet. En vain Baronius fait mention du sacrifice de Léontine : on ne lit point Baronius ; & son témoignage n'eût servi de rien , si l'action de Léontine n'avoit pas eu sa *Vraisemblance* en elle-même , c'est-à-dire , un juste rapport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme aussi fière , aussi ferme , aussi courageuse , dévouée à son empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits soient fondés , rien ne les dispense d'être *vraisemblables* , dès qu'ils sont employés dans l'intérieur de l'action ; & nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les voyons arriver comme dans la nature , c'est-à-dire , selon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie & des procédés qu'elle suit. *Res autem ipsæ ita deducendæ disponendæque sunt, ut quam proximè accedant ad veritatem.* (Scal.)

Cependant la chaîne des causes & des effets n'est pas si constamment visible , & le cercle des facultés de la nature n'est

pas si marqué, que le vrai connu soit la limite du vrai possible ; & c'est par une extension de nos idées que la Poésie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout est simple & facile pour elle, & tout devoit être merveilleux pour nous. Un homme sensé ne peut réfléchir sans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui se passe au dedans de lui-même, L'organisation d'un brin d'herbe est aussi prodigieuse que la formation du soleil ; le mouvement qui passe d'un grain de sable à l'autre, est aussi mystérieux que la propagation de la lumière & que l'harmonie des sphères célestes : mais l'habitude nous rend l'incompréhensible même si familier, qu'à la fin il nous paroît commun. « Au bout d'un an, le monde a joué son jeu ; il n'y fait plus rien que de recommencer ». (*Montaigne*). Voilà du moins ce qui nous en semble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau ; & les variétés infinies qu'il étale

DE LITTÉRATURE. 511

y sont distribuées avec une harmonie si constante, une si parfaite unité de dessein, que la nature s'y fait voir toujours semblable à elle-même.

Mais si, dans la fiction du poète, la nature, en s'éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique d'une singularité qui ressemble au prodige, l'étonnement nous porte à l'incrédulité; & c'est là qu'il est difficile de ménager la *Vraisemblance*. Voyez MERVEILLEUX.

Si la feinte passe les moyens & les facultés que nous attribuons à la nature; si elle employe d'autres ressorts, d'autres mobiles que les siens; si, au lieu de la chaîne qui lie les événemens & de la loi qui les dispose, elle établit des intelligences pour y présider & des causes libres pour les produire; ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage: mais l'opinion l'autorise, & il est moins *invraisemblable* que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature ap-

pliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons ; & de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine : dès que nous les apercevons, l'admiration se refroidit.

La nature, aux yeux de la raison, n'est jamais plus étonnante que dans les petits objets ; *In arctum coacta rerum naturæ majestas* (Pline l'ancien), je le sais ; mais ce n'est point à la raison que s'adresse la Poésie, c'est à l'imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l'a dit : la beauté sensible n'est pas dans les petites choses ; elle consiste dans une composition régulière & harmonieuse, qui, pour se développer aux yeux, exige une certaine étendue. Or l'imagination se décide sur le témoignage des sens : ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne sauroit donc lui paroître digne d'occuper la nature. Les plus

plus grands génies ont pensé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; & il en donne pour raison l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant* : « comme si à ce roi-là, dit Montaigne, c'étoit plus & moins de remuer un Empire ou la feuille d'un arbre, & si sa providence s'exerçoit autrement, en inclinant l'événement d'une bataille ou le saut d'une puce ». Il résulte cependant de la façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux contes des fées, & que, si la Poésie en fait usage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils sont connus, il faut les déguiser, &, par des circonstances nouvelles, nous dérober la liaison de la cause avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-César fut un prodige pour Rome. Si sa révolution eût été calculée & son ellipse

décrite , ce n'eût été qu'une planète comme une autre , qui eût suivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors ? Il eût donné à la chevelure de la comète une forme étrange , un immense volume ; & dans ses feux redoublés à l'approche de la terre , il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois , comme l'a observé un philosophe célèbre , l'idée de l'assemblée des dieux sur l'Olympe ; aujourd'hui qu'elle est au nombre des phénomènes les plus communs , elle attire à peine les regards du peuple : mais qu'un poète sût agrandir l'image de ces lances de feu , que semble darder une invisible main des bords de l'horizon jusqu'au milieu du ciel , & appliquer ce phénomène à quelque événement terrible ; il reprendroit , même à nos yeux , le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que , dans les ardeurs de l'été , une rivière se déborde , enflée par un orage , & tarisse le lendemain. Ho-

mère rapproche ces deux circonstances : au lieu de l'orage , c'est le Xante lui-même qui s'irrite & qui enfle les eaux ; au lieu des chaleurs de l'été , c'est Vulcain qui fait consumer les eaux du fleuve par les flammes.

Lucaïn , en décrivant les signes redoutables qui annoncèrent la guerre civile : « L'Etna , dit-il , vomit ses feux , mais sans les lancer dans les airs ; il inclina sa cîme béante , & répandit les flots d'un bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la *Jérusalem* du Tasse , les nuages qui versent la pluie dans le camp de Godefroi , ne se sont pas élevés de la terre , ils viennent des réservoirs célestes.

*Ecco subiti nubi , e non de terra
Già per virtù del sole in alto ascese ;
Ma sol dal ciel , che tunc apre e differra
Le porte sue , veloci in giù discese.*

Voilà ce que j'appelle donner à un événement familier le caractère du merveilleux , & à ce merveilleux un air de *Vraisemblance* : car dans tous ces exem-

ples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus*.

J'ai déjà dit en quoi consiste le merveilleux naturel, & je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui est le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie : dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure & la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Eden, ou comme les îles fortunées, surtout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les grâces réunies dans les traits du visage, dans la forme & les mouvemens du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au sortir de la Cour de Scyros ; voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du poète alors est de rassembler les plus belles parties dont un com-

posé naturel soit susceptible, pour en former un tout régulier ; & de disposer les choses comme la nature les eût disposées, si elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. L'accord en fait la *Vraisemblance*.

Il n'y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations, ne songe à rien moins qu'à se composer & à se donner en spectacle ; & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'in-corrrections que dans le physique. La clémence d'Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie : la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison : César a quelquefois été cruel jusqu'à l'atrocité : le vieux Caton étoit avare. L'Histoire a peu de caractères dans lesquels la Poésie ne soit obligée de dissimuler & de corriger quelque chose : c'est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, & qui demande encore la lime ; mais il faut bien prendre garde en la polissant de n'en pas affoi-

blir les traits. Il est arrivé souvent de détruire l'homme en faisant le héros.

Quel est donc le guide du poète dans ce genre de fiction ? Je l'ai dit, le sentiment du beau moral, que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé ; mais l'une & l'autre cèdent aisément au goût naturel qui n'est qu'assoupi, & que l'impression du beau réveille. Quel est le lâche voluptueux qui n'est pas saisi d'un saint respect, en voyant Régulus retourner à Carthage ? Ce qui peut se mêler d'opinions & d'habitude dans nos idées sur le beau moral, ne tire donc pas à conséquence & ne doit se compter pour rien.

Mais le poète qui conçoit l'idée du beau, & qui est en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à son gré sans manquer à la *Vraisemblance* ?

Horace nous donne le choix, ou de suivre la renommée, ou d'observer les convenances. Mais ce choix est-il libre ? Non ; & si les caractères & les faits sont connus, l'altération n'en est permise

qu'autant qu'elle n'est pas sensible. On peut bien ajouter aux vertus & aux vices quelques coups de pinceau plus hardis & plus forts ; on peut bien adoucir, déguiser, effacer quelques traits qui dégraderaient ou qui noirciroient le tableau ; mais on ne peut pas insulter en face à la vérité, en changeant les événemens & en dénaturant les hommes : ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité ou du silence de l'Histoire que la Poésie, n'étant plus gênée par la notoriété des faits, peut en disposer à son gré, en observant les convenances ; car alors la vérité muette laisse régner l'illusion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce seroit une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé, dans *Britannicus*, la circonstance de l'essai du poison préparé par Locuste, n'en fait pas moins le procès au même poète, pour avoir employé le personnage de Narcisse, qui ne vivoit plus ; pour avoir supposé que Junie étoit à Rome, lorsqu'elle en étoit exilée ; & pour avoir changé le caractère

de cette princesse , afin de l'ennoblir & de le rendre intéressant. N'est-ce pas encore là de la pédanterie ? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits historiques de quelque importance ne doivent pas être changés , encore moins les faits célèbres & connus de tout le monde , & qu'il seroit absurde de *faire tuer Brutus par César*. Mais la mort de Narcisse & le caractère de Junie sont-ils du nombre de ces faits ? La règle , en pareil cas , est de savoir jusqu'où s'étendent les connoissances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or quel est le siècle où les petits détails de l'Histoire romaine soient assez présens aux spectateurs & aux lecteurs , pour que de si légères altérations les blessent ? Un homme versé dans l'étude de l'antiquité fait ce que Tacite & Sénèque ont dit des mœurs de Junia Calvina ; mais ni la Ville ni la Cour n'en fait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuses que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licen-

ces, c'est qu'elles contribuent à la beauté de la composition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'histoire si Narcisse étoit vivant & si Junie étoit à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il étoit bon de faire vivre Narcisse & d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite & Sénèque aient dit d'elle qu'elle étoit *une effrontée*, ou qu'elle étoit *une Vénus pour tout le monde*, & pour son frère *une Junon*, ces anecdotes ne sont pas du nombre des faits importants & célèbres qu'un poète doit respecter. Et sur quoi porteroit la licence que l'abbé Dubos lui même accorde aux poètes d'altérer la vérité, si des circonstances aussi peu marquées étoient des traits d'Histoire inaltérables ?

C'est un supplice pour les artistes que les préceptes donnés par ceux qui ne sont point de l'art.

A l'égard de la beauté physique, qui est l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talens du poète : il l'indique, il ne la peint ja-

mais ; & en l'indiquant, il fait plus que de la peindre. *Voyez* *ESQUISSE.*

Quant à l'exagération des forces , des grandeurs , des facultés de l'être physique , comme lorsqu'on fait des héros d'une taille & d'une force prodigieuse , des animaux d'une grandeur énorme , des arbres dont les racines touchent aux enfers & dont les branches percent les nues ; ces peintures exagérées sont ce qu'il y a de moins difficile : la justesse des proportions & des rapports en fait la *Vraisemblance.*

Une autre sorte de prodige dont la Poésie tire plus d'avantage, c'est la rencontre & le concours de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir jamais dû combiner ainsi, à moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils ; on lui amène l'assassin , & l'assassin est ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus ; il reconnoît

que c'est lui-même, & qu'en fuyant le fort qui lui a été prédit, il a tué son père & épousé sa mère. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé ; & la prêtresse qui va l'égorger se trouve être sa sœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de sa fille Polixène, immolée sur le tombeau d'Achille ; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnoît Polydore son fils. Voilà de ces coups de la destinée, si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités.

Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable ; & lorsque, dans la combinaison des événemens ou dans le jeu des passions, nous apercevons une singularité trop étudiée ; le poète nous devient suspect, l'illusion cesse avec la confiance : en cela pèche, dans *Inès*, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr & l'absout, l'autre doit l'aimer & le condamner : cette antithèse inutile est évidem-

ment combinée à plaisir. L'unique moyen de persuader est de paroître de bonne foi ; or plus la rencontre des incidens est étrange , plus , en la comparant avec la suite naturelle des choses , nous sommes enclins à douter de la bonne foi des témoins : aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve & de précaution.

La première règle est que chacun des incidens soit simple & naturellement amené ; la seconde, qu'ils soient en petit nombre : par-là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid : Rodrigue est obligé de réparer , par la mort du père de sa maîtresse , l'affront du soufflet qu'a reçu le sien. Il n'est pas possible d'imaginer dans nos mœurs une situation plus cruelle ; & le sort , pour accabler deux amans , semble avoir exprès combiné cette opposition des intérêts les plus sensibles & des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces combats de l'amour & de la na-

ture : d'une dispute élevée entre deux courtisans sur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre : rien de plus simple ni de plus familier : le spectateur voit naître la querelle ; il la voit s'animer, s'aigrir, se terminer par cette insulte qui ne se lave que dans le sang ; & sans avoir soupçonné l'artifice du poète, il se trouve engagé, avec les personnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en est ainsi de tous les fujets bien constitués : chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel ; & lorsqu'on les voit réunis, on est confondu de l'espèce de merveilleux qui résulte de leur ensemble. Toutefois si ces incidens étoient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours passeroit la croyance : c'est ce qu'il faut éviter avec soin dans la composition d'une fable ; & il me semble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant sur la scène des incidens mal enchaînés.

En suivant le fil des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors par la voie des sens, nous nous en sommes fait de nouvelles ; & celles-ci, rangées sur le même plan, auroient dû garder les mêmes rapports : mais l'opinion populaire & l'imagination poétique n'ayant pas toujours consulté la raison, le système des possibles, qu'elles ont comme réalisé, n'est rien moins que soumis à l'ordre ; & celui qui l'emploie a besoin de beaucoup d'adresse & de ménagement.

Le merveilleux surnaturel est tantôt une fiction toute simple, & tantôt le voile symbolique & transparent de la vérité ; mais ce n'est jamais que l'imitation exagérée de la nature. Rappelons-nous quelle en est l'origine ; & nous verrons ensuite quel en sera l'emploi.

La Philosophie est la mère du merveilleux, & la contemplation de la nature lui en a donné la première idée : elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges sans autre cause que le mouvement,

qui lui-même avoit une cause ; elle dit donc : Il doit y avoir au delà & au dessus de ce que je vois un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux : la cause unique & universelle, agissant par une loi simple, étoit pour le peuple, &, si l'on veut, pour les sages, une idée trop vaste & trop peu sensible ; on la divisa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout se peindre, fit autant d'agens composés comme nous : de là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur attribuer des sens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, ou plus grands, & plus forts ; & jusques-là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de masse, de force, & de vitesse, l'esprit le plus commun put, dans ces fictions, rencherir aisément sur le génie le plus hardi. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appesantir le trident de Neptune,

de donner, aux courriers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve, la vitesse de la pensée. Le P. Bouhours observe que, lorsque, dans Homère, Poliphème arrache le sommet d'une montagne, l'on ne trouve point son action trop étrange, parce que le poète a eu soin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorsque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils, & que le dieu des mers, frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pénètre dans les royaumes sombres ; ces actions, mesurées sur l'échelle de la fiction, se trouvent dans l'ordre de la nature par la justesse de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes idées : oui ; mais c'est une grandeur géométrique, à laquelle, avec de la matière, du mouvement, & de l'espace, on ajoute tant que l'on veut.

Mais lorsqu'on en vient au moral, la difficulté est plus grande. Avec mes yeux je mesure le firmament ; avec ma pensée je ne mesure que ma pensée. Que j'essaye
d'imaginer

d'imaginer un dieu ; quelque effort que j'emploie à lui donner une nature excellente , la sagesse , la sensibilité , l'élévation de son ame ne seront jamais que le dernier degré de sagesse , de sensibilité , d'élévation de la mienne. Je lui accorderai des sens que je n'ai pas , un sens , par exemple , pour entendre couler le temps , un sens pour lire dans la pensée , un sens pour prévoir l'avenir , parce qu'on ne m'oblige pas au détail du mécanisme de ces nouveaux organes ; je le douerai d'une intelligence à laquelle je supposerai vaguement que rien n'est caché , d'une force & d'une fécondité d'action à laquelle il m'est bien aisé de feindre que rien ne résiste ; je l'exempterai des foiblesses de ma nature , de la douleur & de la mort , parce que les idées privatives sont comme la couleur noire , qui n'a besoin d'aucune clarté : mais s'il en faut venir à des qualités positives , par exemple , le faire penser ou sentir , il ne sera clairvoyant ou sensible , éloquent ou passionné , qu'autant que je le suis moi-

même. On a dit que Jupiter étoit descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a sa vérité : l'on conçoit comment l'artiste, par le caractère majestueux qu'il avoit donné à sa statue, pouvoit avoir obtenu cet éloge : mais le physique est tout pour le statuaire, & n'est rien pour le poète, s'il n'est d'accord avec le moral. Cet accord, s'il étoit parfait, seroit la merveille du génie ; mais il est inutile d'y prétendre : l'homme n'a que des moyens humains.

Il faut même avouer, & je l'ai déjà fait entendre, que si, par impossible, il y avoit un génie capable d'élever les dieux au dessus des hommes, il les peindroit pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron, *Humana ad deos transtulit, divina mallem ad nos*, le tableau de l'Iliade seroit sublime ; mais il manqueroit de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les mêmes rapports

qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous toucheroient aussi peu que des statues de marbre. Il faut, pour nous intéresser, que Neptune s'irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles & se passionnent comme nous. Il est donc impossible, à tous égards, d'imaginer des dieux qui ne soient pas hommes ; mais ce qui n'est pas impossible, c'est de leur donner plus d'élévation dans les sentimens, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au Soleil dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux Vents dans l'Enéide ; voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces personnages est de les faire agir beaucoup, & de les faire parler peu. Le Dramatique est leur écueil : aussi les a-t-on presque bannis de la Tragédie ; le merveilleux n'y est guère admis qu'en idée & hors de la scène visible. Si quelquefois on y a fait voir

des spectres, ils ne disent que quelques mots & disparaissent à l'instant. Dans la tragédie de Macbeth, après que ce scélérat a assassiné son roi, un spectre se présente, & lui dit : *Tu ne dormiras plus.* Quoi de plus simple & de plus terrible ? La grande difficulté est d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'est pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il est absurde & scandaleux de donner aux êtres surnaturels qu'on révère, les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, l'on introduit dans un poème les anges, les saints, les personnes divines, ce ne doit être qu'en passant & avec une extrême réserve : on ne peut tirer de leur entremise aucune action passionnée. Le S. Michel de Raphaël est l'exemple de ce que je viens de dire : il terrasse le dragon, mais avec un front inaltérable ; & la sérénité de ce visage céleste est l'image des mœurs qu'on doit suivre dans cette espèce de merveilleux : aussi, dès que la scène du poème de Milton est dans le ciel, la fiction devient absurde & ne fait plus

d'illusion. Des esprits impassibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaste de la fiction est donc la Mythologie, la Magie, la Féeerie, dont on peut se jouer à son gré.

J'ai dit que l'impossibilité d'expliquer naturellement les phénomènes physiques avoit réduit l'esprit humain à l'invention du merveilleux ; & c'est ainsi qu'on a fait de toutes les causes secondes des intelligences actives, & plus ou moins puissantes selon leurs grades & leurs emplois : les élémens en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air, & l'eau ; les vents, les orages, tous les météores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les poissons, les fleurs, & les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulsion bouleverse les flots ; on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchaînoit les vents, un dieu qui soulevoit les mers. Cette Physique, peu satisfai-

sante pour la raison , flattoit le peuple , amoureux des prodiges : aussi fut-elle érigée en culte ; & après avoir perdu son autorité , elle conserve encore tous ses charmes.

La Morale eut son merveilleux comme la Physique ; & le seul dogme des peines & des récompenses dans l'autre vie , donna naissance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déjà fallu construire au delà des limites de la nature , un palais pour les dieux des vivans ; on assigna de même un Empire aux dieux des morts , & des demeures aux mânes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature ; leur séjour ne pouvoit être aussi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier , le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit sur la terre. L'Olympe fut un palais radieux , le Tartare , un cachot profond ; l'Elysée , une campagne riante.

Largior hic campos æther & lumine vestit

Purpureo ; solemque suum , sua sidera norunt.

Æn. VI. 640.

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des festins, des amours, tout ce qui flatte les sens de l'homme, fut le partage des immortels. Le calme & l'innocence habitèrent l'asile des ombres heureuses ; les supplices de toute espèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me semble, par les poètes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & révérencée ; & le Tartare fut l'effroi des méchans, comme l'Elysée étoit l'espérance des justes.

Un avantage moins sérieux que la Poésie tira de ce nouveau système, fut de rendre sensibles les idées abstraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphysique se jeta dans la fiction, comme la Physique & la Morale. Les vices, les vertus, les passions humaines ne furent plus des notions vagues. La sagesse, la justice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux opposés ; la beauté,

cette collection de tant de traits & de nuances ; les grâces , ces perceptions si délicates , si fugitives ; le temps même , cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir , & qu'il ne peut se résoudre à ne pas comprendre ; toutes ces idées factices , & composées de notions primitives , qu'on a tant de peine à réunir dans une seule perception ; tout cela , dis-je , fut personnifié. Un merveilleux qui faisoit tomber sous les sens ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus subtile , ne pouvoit manquer de saisir , de captiver l'esprit humain : on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme , presque toutes les perceptions prirent une forme sensible : l'homme fit des hommes de tout ; on distingua les idées métaphysiques aux traits du visage ; chacune d'elles eut un symbole , au lieu d'une définition ; & ce fut sur la convenance de l'image avec son objet que fut fondée la *Vraisemblance*.

On vient de voir toute la Philosophie animée par la fiction, & l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, & surtout à la Poésie. La Mythologie, sous ce point de vue, est l'invention la plus ingénieuse de l'esprit humain.

Mais il eût fallu que le système en fût composé par un seul homme, ou du moins sur un plan suivi. Formé de pièces prises çà & là, & qu'on n'a pas même eu soin d'ajuster l'une à l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de disparates & d'inconséquences; & cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & long-temps l'objet de leur adoration : *Quod finxere timent* (Lucrèce) : tant la raison est esclave des sens ! Mais aujourd'hui que la Fable n'est plus qu'un jeu, nous lui passons, hors du Poème, toutes ses irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous présente se concilie & soit d'accord.

J'ai distingué ailleurs la fiction simple

& l'allégorie. Je ne ferai que rappeler ici en peu de mots leur différence & leur emploi. L'une embrasse tous les êtres fantastiques qui ont pris la place des causes naturelles, ou qui sont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne sont pas donnés pour des symboles, mais pour des personnages aussi réels qu'Achille, Hector, & Priam ; ils ne doivent donc être employés que dans les sujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Égypte, de la Grèce, & de l'Italie ont la Mythologie pour histoire ; l'idée du Minotaure est liée avec celle de Minos ; & lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple & connu. Les sujets pris dans ces temps-là reçoivent donc la Mythologie ; mais il n'est pas permis de la transplanter, & s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du *Latium* :

Enée , Iule , Romulus lui-même , est dans le système du merveilleux ; après cette époque , l'Histoire est plus sévère , & n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la Fable doit s'appliquer à la Magie : il n'y a. que les sujets pris dans les temps où l'on croyoit aux enchanteurs , qui s'accoutument de ce système : il convenoit à la *Jérusalem délivrée* ; il n'eût pas convenu à la *Henriade*.

Lucain s'est conduit en homme consommé , lorsqu'il a banni de son poème le merveilleux de la Fable. Si l'on eût vu l'Olympe divisé entre Pompée & César , comme entre les grecs & les troyens , cela n'eût fait aucune illusion. Il seroit encore plus absurde aujourd'hui de mettre en scène les Dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange des deux systèmes , tel qu'on le voit dans quelques-uns des poètes italiens ! Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que ce-

lui de la religion , & je crois avoir fait sentir combien l'usage en est difficile.

Comme la Féeerie n'a jamais été reçue , elle ne peut jamais être sérieusement employée ; mais elle aura lieu dans un poème badin. Il en est de même du merveilleux de l'Apologue. Cependant, j'oserai le dire , il y a , dans les mœurs & les actions des animaux , des traits qui tiennent du prodige , & qui ne sont pas indignes de la majesté de l'Epopée. On en cite des exemples de fidélité , de reconnoissance , d'amitié , qui sont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Hésiode , qui accuse & convainc Ganitor d'avoir assassiné son maître ; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du sien ; celui d'Alexandre , auquel on présente un cerf pour le combattre , puis un sanglier , puis un ours , & qui ne daigne pas quitter sa place ; mais qui , voyant paroître un lion , se lève pour l'attaquer , « montrant manifestement , dit Montaigne ; qu'il déclaroit celui-là seul digne d'entrer en combat avec lui » ;

le lion qui reconnoît dans l'arène l'esclave Androdus qui l'avoit guéri , ce lion , qui lèche la main de son bienfaiteur , s'attache à lui , le suit dans Rome ; & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs , *Voilà le lion hôte de l'homme , voilà l'homme médecin du lion* ; ce qu'on attelle des éléphans ; ce qu'on a vu du lion de Chantilli ; ce que tout le monde fait de l'instinct belliqueux des chevaux ; enfin ce qui se passe sous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui sont soumis , donneroit lieu , ce me semble , au merveilleux le plus sensible , si on l'employoit avec goût. Le chien d'Ulysse en est un exemple ; & malheur à l'homme froid pour qui ce trait touchant n'auroit pas assez de noblesse.

A l'égard de l'allégorie , comme elle n'est pas donnée pour une vérité absolue & positive , mais pour le symbole & le voile de la vérité , si elle est claire , ingénieuse , & décente , elle est parfaite ; mais il faut avoir soin qu'elle s'accorde avec le système que l'on a pris. On peut

par-tout diviniser la Paix : mais cette idée charmante , qui en est le symbole (les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars) , seroit aussi déplacée dans un sujet pieux , que l'étoit , dans l'église des célestins , le groupe des trois Grâces. L'allégorie des passions , des vices , des vertus , &c , est reçue dans l'Epopée , quel que soit le lieu & le temps de l'action ; elle est aussi admise sur la scène lyrique : mais l'austérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eschyle introduit en personne la Force & la Nécessité ; le Théâtre françois n'admet rien de semblable.

Mais , soit en récit , soit en scène , l'Allégorie ne doit être qu'accidentelle & passagère , & sur-tout ne jamais prendre la place de la passion , à moins que le poète , par des raisons de bienséance , ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice ; mais Homère & Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère

d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion toute nue & par ses effets , comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante & passionnée , le merveilleux est au moins superflu.

Au reste , le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature , comme s'ils ne faisoient qu'un seul ordre de choses , & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée , est celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du poème est fondé sur ce qu'il y a de plus naturel & de plus simple , l'amour de Crysès pour sa fille. On la lui a enlevée ; il la redemande , on la lui refuse ; elle est captive d'un roi superbe , qui rebute ce père affligé. Crysès , prêtre d'Apollon , lui adresse ses plaintes. Le dieu le protège & le venge ; il lance ses flèches empoisonnées dans le camp des grecs. La contagion s'y répand , & Calcas an-

nonce que le dieu ne s'appaisera que lorsqu'on aura réparé l'injure faite à son ministre. Achille est d'avis qu'on lui rende sa fille : Agamemnon , à qui elle est tombée en partage , consent à la rendre ; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice & son ingratitude. Agamemnon , pour le punir , envoie prendre Briséis dans ses tentes ; & de là cette colère qui fut si fatale aux grecs. La nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aisance & de simplicité ; & c'est dans cet accord facile , dans cette intime liaison du familier & du merveilleux , que consiste la *Vraisemblance*.

Quant à celle de l'action & des mœurs , voyez ACTION , INTRIGUE , CONVENANCES , MŒURS , UNITÉS , &c.

Fin du sixième & dernier Tome.

TABLE

TABLE MÉTHODIQUE

DES

ÉLÉMENTS DE LITTÉRATURE.

<u>STYLE. Ses divers caractères, & ses qualités essentielles & relatives. Tom. VI. page 189</u>	
<i>Usage.</i> Etendue & limites de son autorité. Il tend à ruiner la langue. T. VI.	406
<i>Analogie du style</i> , en lui-même & dans ses rapports. T. I.	202
<i>Ton.</i> Le bon ton ne devoit être que le bon goût mis en pratique. T. VI.	253
<i>Convenances.</i> Il en est d'immuables, il en est de changeantes. Les beaux sujets sont ceux dont l'effet dépend des <i>convenances</i> immuables. T. I.	211
<i>Bienféances.</i> Elles tiennent aux mœurs locales. En observant les convenances, on peut blesser les <i>bienféances</i> : le goût consiste à les accorder.	366
<i>Vérité relative.</i> C'est elle, & non la <i>vérité</i> absolue, qu'il faut consulter dans le style & dans la peinture des mœurs. T. VI.	449
<i>Sublime.</i> Le vrai <i>sublime</i> est dans la pensée, dans le sentiment, dans l'image. Le mérite de l'ex-	
<i>Tome VI.</i>	Mm

- pression est de le rendre tel qu'il est, sans l'outre-
& sans l'affoiblir. Tome VI, page 223
- Simple.* Loin d'être opposé au sublime, il lui est
analogue, & rien ne sympathise tant que le
sublime dans la pensée & le *simple* dans l'ex-
pression. T. VI. 140
- Tempéré.* Il admet des parures que le simple né-
glige & que le sublime dédaigne. T. VI. 246
- Brillant.* Son caractère est dans la pensée & dans
l'expression. Tom. I. 391
- Gracieux.* Il est tel, sur-tout, par les images.
Tom. IV. 11
- Familier.* Il tient le milieu entre le langage po-
pulaire & le style héroïque. C'est à lui qu'ap-
partiennent les nuances fines & délicates de l'ex-
pression. Tom. III. 403
- Marotique.* Son caractère est la naïveté. La Fon-
taine est le seul poète qui ait excellé en l'imi-
tant. Tom. IV. 334
- Ampoulé.* Style où la parole excède la pensée,
exagère le sentiment. Tom. I. 184
- Diffus.* En quoi il diffère de *lâche* & de *prolixe*.
Tom. III. 1
- Bas.* Le haut style n'exclut que la *basse* de con-
vention. Il admet, en l'ennoblissant, ce qui n'est
bas que de sa nature. Tom. I. 324
- Burlesque.* Comme il y a de bons & de mauvais
bouffons, il y a un bon & un mauvais *burlesque*.
Tom. I. 394

M É T H O D I Q U E. 547

Jargon. Il est placé lorsqu'il imite : c'est l'usage qu'en a fait Molière. T. IV. 286

Élégance. Réunion de toutes les grâces du style. Tom. III. 89

Aménité. Douceur accompagnée de politesse & de grâce, dans le style comme dans les mœurs. Tom. I. 152

Noblesse. Le style *noble* est composé du familier & de l'héroïque. Tom. 4. 504

Chaleur. La *chaleur* du style en est l'ame & la vie. C'est comme la *chaleur* naturelle du sang. Tom. II. 74

Abondance. Celle du style suppose celle des sentimens & des idées ; sans quoi elle n'est pas riche, elle n'est qu'ostentation. Tom. I. 1

Finesse. En quoi elle diffère de la délicatesse. Tom. III. 459

Délicatesse. Celle de l'expression consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caractères. Tom. II. 392

Affectation. Manière étudiée de s'éloigner du naturel : celle d'un écrivain n'est pas celle d'un autre. Tom. I. 81

Mouvemens du style. Ils doivent répondre à ceux de l'ame. Action de l'ame comparée au mouvement des corps. T. IV. 437

Figures de mots & de pensées. *Figures de pensées*, toutes réunies dans un exemple, pris dans le langage du peuple. Tom. III. page 452

Mm ij

- Apostrophe.* Le plus fréquent & le plus animé des mouvemens oratoires. Tom. I. 242
- Ironie.* Le style héroïque l'admet comme le style familier. Tom. IV. 278
- Image.* Elle suppose une ressemblance. Quelle ressemblance peut-il y avoir entre une idée métaphysique, ou une affection morale, & un objet matériel ? Ce principe d'analogie éclaire le choix des images. Tom. IV. 151
- Comparaison* oratoire & poétique. L'une fait preuve & l'autre ornement. Dans quels genres la Poésie abonde en *comparaisons*, dans quels genres elle en est sobre. Tom. II. 180
- Allusion.* Finesse de pensée & de langage. Rapport indiqué d'un seul trait. Tom. I. 135
- Application.* Plus le nouveau sens dans lequel on emploie une citation, un passage, est éloigné de son sens primitif, plus l'*application* en est ingénieuse, lorsqu'elle est juste. T. I. 251
- Épithète.* L'*adjectif* est de nécessité, l'*épithète* est de luxe. Mais ce luxe a ses bornes. L'*épithète* qui dans le style ne contribue à donner à la pensée ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, est un mot parasite. Exemple d'*épithètes* bien ou mal employées. T. III. 238
- Hyperbole.* Elle a sa mesure; & la mesure fait sa justesse. Tom. IV. 132
- Antithèse.* Elle est naturelle & convenable à tous les styles. L'abus seul en est vicieux. T. I. 235

Pointe (ou jeu de mots), permise si elle est fine
& juste. Tom. V. 458

HARMONIE DU STYLE. Elle résulte du son
& du nombre. La source en est dans les élémens
physiques d'une langue. Analyse de ces élémens.
Si la prose françoise est susceptible d'*harmonie*,
& jusqu'à quel point. Tom. IV. 24

Profodie. La langue françoise a la sienne. Tom. V.
536

Nombre. Ce qu'il étoit dans les langues anciennes,
ce qu'il peut être dans la nôtre. Tom. IV, 511

Accent. Modulation naturelle de la parole. *Accent*
profodique & *accent* oratoire. Si dans les lan-
gues anciennes l'un étoit invariable & l'autre
changeant, comment s'accordoient-ils ? Dans
notre langue, l'*accent* profodique est mobile,
& cède à l'*accent* oratoire. Tom. I. 25

Période. Style *périodique* dans les langues ancien-
nes. L'inversion lui étoit favorable ; mais sans
l'inversion il peut encore avoir du nombre & de
la majesté. Tom. V. 222

Articulation. C'est dans le mécanisme de la pa-
role que se trouvent les élémens de la profodie
d'une langue & de la mélodie dont elle est sus-
ceptible. Tom. I. 281

Nasale. Différence de la *nasale* ancienne & de la
nôtre. C'est une erreur de croire que le son
nasal, lorsqu'il est pur, soit désagréable à

l'oreille. Nos *nasales* contribuent sensiblement à l'harmonie de notre langue. Tom. IV. 499

Grave. Le caractère de la voyelle *grave*, dans notre langue, n'est pas l'abaissement, mais le volume du son. Tom. VI. 11

Muet. Quoique le son de l'*e muet* soit de toutes les langues, il n'est écrit & n'est compté pour voyelle que dans la nôtre. Il répond à la finale brève & *tombante* des italiens. Est-il aussi défavorable qu'on le dit à notre Poésie lyrique ? T. IV 454

Vers, métrique & rythmique. A quel point nos *Vers* rythmiques peuvent s'affiniler aux *Vers* métriques des anciens. Tom. VI. 458

Alexandrin. Vers héroïque françois. T. I. 116

Rime. Le vers métrique s'en passoit. Le vers rythmique en a eu besoin. Causes du plaisir que nous fait la *rime*. T. VI. 110

Blancs. (*Vers*) La paresse les a inventés. Dans aucune langue ils ne sont métrique. Tom. I. 371

Prosaïque. Vers prosaïque. En quoi consiste ce défaut. Tom. V. 529

Césure. Dans les vers anciens le sens n'étoit pas suspendu à la *Césure*, comme il l'est à notre hémistiche. Tom. II. 21

Hiatus. On l'a exclu de nos vers sans distinction ; & on a eu tort. T. IV. 66

Dactyle. Rare dans notre langue, mais suppléé par l'anapest. Tom. II. 276

M É T H O D I Q U E. 551

- Anapest.* Le caractère de ce nombre change au gré de l'expression. Tom. I. page 215
Distique. Les vers accouplés par *distiques* ont une marche lente, monotone, & contrainte. Les grands poètes n'écrivent pas ainsi. T. III. 11
Licence. Irrégularité de langage, permise au poète en faveur de la mesure, de la rime, ou de l'élégance. T. VI. 306
-

- P O É S I E.** Histoire naturelle de la *Poésie*, considérée comme une plante. Tom. V. 297
Poétique. Quels sont les ouvrages anciens & modernes où sont tracées les règles de la Poésie. Tom. V. 429
Poète. Son caractère, ses talens, ses études, d'après l'idée essentielle de la Poésie. Tom. V. 404
Génie. En quoi il diffère du talent. Fonctions de l'un & de l'autre. T. IV. 1
Imagination. Faculté de l'ame qui rend les objets présens à la pensée. Dans quels sens elle est créatrice. Tom. IV. 187
Enthousiasme. Il réside dans l'imagination & dans l'ame. Tom. III. 203
Eloquence poétique. L'art de rendre la feinte & le mensonge vraisemblables & intéressans. T. III. 361
Invention. Elle embrasse les faits & les possibles. *Inventer*, c'est combiner diversément ce qui se passe, ou peut se passer au milieu de nous, autour de nous, & en nous-mêmes. T. IV. 247

Plan. Ordonnance, disposition, premiers linéamens du dessin d'un ouvrage. Il en circonscrit l'étendue, marque la distribution & l'emplacement de ses parties, leur rapport, leur enchaînement. Ce doit être le premier travail du poète, de l'orateur, de tout homme qui se propose de faire un tout qui ait de l'ensemble & de la régularité. Tom. V. 287

Attention. Elle donne à l'esprit une fécondité surprenante & inespérée : c'est le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen du génie. T. I. 286

Fiction. Ses quatre genres : le parfait, l'exagéré, le monstrueux, & le fantastique. Tom. III. 425

Merveilleux naturel & surnaturel. Chaque hypothèse, ou système poétique, a son *merveilleux* surnaturel, qu'il ne faut jamais déplacer. T. VI. 362

Vraisemblance. Dans l'extraordinaire & dans le merveilleux, elle dépend des proportions & de l'identité du composé poétique. T. VI. 500

Illusion. L'*illusion* que font les arts ne doit jamais être complète. Ce n'est donc pas la ressemblance exacte, mais la ressemblance embellie qu'on demande à l'imitateur. Tom. IV. 338

Beau. Ses caractères dans la nature & dans l'imitation. Tom. I. 329

Bonté. Dans la nature & dans les arts. *Bonté* morale. *Bonté* poétique. Tom. I. 380

MÉT HODIQUE. 553

- Intérêt.* Affection de l'ame qui lui est chère & qui l'attache à son objet. *Intérêt* de l'art. *Intérêt* de la chose. Moyens de rendre *intéressante* la nature physique & son imitation. T. IV. pag. 215
- Mœurs.* Inclinations & affections de l'ame. Naturel modifié par l'habitude, différemment selon les climats, l'âge, le sexe, les conditions, les situations de la vie. T. IV. 378
- Pathétique.* Direct ou indirect : ses deux manières d'agir sur l'ame. Tom. V. 191

- EPOPEE.* Tragédie en récit. En quoi l'*Epopée* & la Tragédie se ressemblent, en quoi elles diffèrent du côté de l'action & du côté du style. Tom. III. 264
- Fable*, Tissue de l'action épique ou dramatique. Tom. III. 328
- Action* progressive & finale. L'une est un combat, l'autre un événement. L'*action* épique ou dramatique est un problème dont le dénouement est la solution. Tom. I. 46
- Intrigue.* Disposition des causes & des obstacles, ou de deux forces opposées, qui dans l'action tendent en sens contraire à produire l'événement. Tom. IV. 229
- Exposition.* Enoncé du sujet & de l'état des choses avant que l'action commence. Tom. III. 341
- Narration.* Ses objets sont d'instruire, de persuader, d'émouvoir, soit d'étonnement, soit de

crainte , soit de compassion. De là toutes les règles. Tom. IV.	pag. 466
<i>Description.</i> Elle est à l'Epopée ce que la décoration & la pantomime sont à la Tragédie. Tom. II.	445
<i>Définition.</i> En Poésie définir c'est peindre. T. II.	353
<i>Esquisse.</i> En Poésie , peindre c'est esquisser. T. III.	311
<i>Situation.</i> Dans le pathétique , état des choses , dans lequel , en supposant même les Acteurs muets , on seroit ému de leur péril ou de leur peine. Tom. II.	353
<i>Révolution.</i> Changement de fortune dans les deux sens. Tom. VI.	39
<i>Dénouement.</i> Evénement qui termine l'action. Tom. II.	420
<i>Achevement.</i> Solution des doutes que peut laisser le dénouement. Tom. I.	35
<i>Moralité.</i> Impression salutaire qu'un Poème laisse dans l'ame. Tom. IV.	427

TRAGÉDIE. Ses deux genres , l'ancien & le moderne : l'un ayant son mobile au dehors , l'autre au dedans de l'action , & dans les ressorts du cœur humain. Tom. VI.	282
<i>Action.</i> Intéressante , progressive , de plus en plus vive & pressée , & incertaine jusqu'à la fin. Tom. I.	46

M É T H O D I Q U E. 555

Exposition. En action. Elle doit réunir les trois convenances du lieu, du temps, & des personnes. Tom. III. pag. 341

Intrigue. Combinaison de circonstances & d'incidens d'où résulte l'incertitude, la curiosité, l'inquiétude, l'espérance, & la crainte. (Comme ci-devant.) Tom. IV. 229

Situation. (Comme ci-devant.) Tom. VI. 146

Acte. Un degré, un pas de l'action. Chaque acte doit être marqué par une situation nouvelle. Tom. I. 33

Entr'acte. *Vide.* L'un des plus précieux avantages du théâtre moderne. Tom. III. 215

Dialogue. Il doit cheminer comme l'action. Quatre formes de scène par rapport au dialogue. Tom. II. 481

Mœurs. De violentes passions & de grands caractères, diversement combinés ensemble, forment les mœurs de la Tragédie. Passions moins violentes dans l'Epopée. Tom. IV. 373

Intérêt. La vérité dont notre ame est émue, comme elle se plaît à l'être, est celle qu'il faut imiter. Tom. IV. 215

Unités d'action, d'intérêt, de temps, de lieu; en quoi elles consistent. Tom. VI. 372

Eloquence poétique. L'Eloquence des passions est l'ame de la Tragédie. Tom. III. 161

Dénouement. La fortune du personnage intéressant est comme un vaisseau battu par la tempête. II

arrive au port, ou il fait naufrage. Voilà le dénouement. Tom. II.	pag. 420
<i>Catastrophe</i> . Funeste aux bons ou aux méchans. Laquelle est préférable? Tom. II.	16
<i>Déclamation théâtrale</i> . Ce qu'elle a été & ce qu'elle doit être. Tom. II.	299
<i>Décoration</i> . Anciens vices de nos théâtres du côté des décorations. Changemens arrivés depuis. Tom. I.	342
<i>Chœur</i> . Tantôt bien, tantôt mal employé dans la Tragédie grecque : banni de la nôtre ; pour-quoi. Tom. II.	117
<i>Drame</i> . Tragédie populaire. Il peut avoir sa bonté morale & poétique ; mais quand & comment ? Tom. III.	27
<i>Pantomime</i> . Spectacle attrayant & pernicieux pour le goût. Tom. V.	154
<i>Parodie</i> . Genre facile, méprisable, & nuisible Tom. V.	169

COMÉDIE. Le prestige de l'art est d'y cacher l'art. Histoire de la *Comédie* ancienne & moderne, ses divers caractères, selon les mœurs des diverses nations. Tom. II. 238

Comique de caractère, de situation, d'intrigue. Noble, bourgeois, bas, villageois. T. II. 169

Plaisant. En quoi il diffère du comique. Quelle est dans la nature la cause de l'impression qu'il fait sur nous. La sottise est comique ; la bêtise

M É T H O D I Q U E. 557

- est plaisante.* Tom. V. page 268
- Prologue.* Exposé de l'action directement adressé au public. En usage chez les anciens. Rebuté des modernes, & avec raison. Tom. V. 512
- Intrigue.* Tout doit s'y passer comme dans le cours de la vie commune. Tome IV. 229
- Situation.* Etat des choses qui feroit rire quand les personnages seroient muets. Tom. IV. 146
- Dialogue.* Très-naturel chez les anciens. Gâté chez les modernes par le faux bel esprit. Excellent dans Molière. Tom. II. 481
- Mœurs.* C'est de la vérité des *mœurs* que le Comique tire sa force ; & c'est de leur étude assidue & approfondie que le poète doit se nourrir. Tom. IV. 378
- Portraits.* Rien de plus commun dans nos Comédies, & bien souvent rien de plus froid. C'est l'action qui doit peindre. Tom. V. 459
- Dénouement.* Son mérite éminent est d'achever le tableau par un coup de force qui rende encore plus ridicule le personnage qu'on a joué. T. II. 420
- Farce.* La honte du théâtre. Le Comique de la populace. Tom. III. 413
- Sotise ou Sotie.* Première ébauche de la Comédie sur notre Théâtre. Tom. VI. 155
- Arlequin.* Exemple des singularités de caractère, d'où les italiens ont tiré leur comique. Tom. I. 264

- Parterre.* Assis ou debout. Inconvéniens & avantages de l'un & de l'autre. Tom. V. page 175.
- Cabale.* Espèce de ligue pour ou contre l'auteur de la pièce qu'on donne au théâtre. On peut juger des lumières d'un siècle par le plus ou moins d'ascendant qu'elle a sur l'opinion publique. Tom. II. 1

- LYRIQUE.* Poésie réellement chantée chez les grecs & du temps de nos anciens bardes, mais fictivement chez les romains, ainsi que parmi nous. Tom. IV. 311
- Ode.* Ancienne. Moderne. L'enthousiasme est son caractère, mais le délire même en doit être réglé. Tom. V. 1
- Strophe.* Diverses formes de la *strophe* ancienne. Tom. VI. 176
- Stance.* Diverses formes de la *stance* françoise. tom. VI. 158
- Hymne.* Quel devoit être son caractère : l'onction ou la sublimité. Tom. IV. 129
- Cantique.* Ceux de Moïse, modèle du sublime. Celui de David sur la mort de Jonathas, modèle du style touchant. Extrait de celui de Salomon. Tom. II. 6
- Dithyrambe.* Consacré dans la Grèce au culte de Bacchus. Dédaigné par les romains, étranger pour nous, sans objet & sans vraisemblance Tom. III. 13

M É T H O D I Q U E. 559

Anacréontique. La grâce en est le caractère. Tout y respire l'enjouement ou la volupté. Il est naturel aux françois comme aux grecs. T. I. p. 190

Chanſon. L'amour, le vin, la galanterie, la gâité nous ont donné une foule de *Chanſons* agréables. Tom. II. 84

Brunette. Chanſon amoureuse d'un caractère ſimple & communément villageois. Tom. I. 393

O P É R A. Ses deux genres, l'un pris dans la ſimple nature comme la Tragédie, l'autre pris dans l'un des ſyſtèmes du merveilleux. Leurs avantages réciproques & le moyen de les concilier. Tom. V. 47

Chant. Tous les arts demandent des licences, à condition de donner des plaiſirs. La Poéſie demande à parler en vers, la Muſique à parler en *chant*. A quelles conditions lui eſt accordée cette licence. Tom. II. 93

Récitatif. La partie de la ſcène lyrique dont le chant doit le plus approcher de la ſimple déclaration. Tom. VI. 1

Air. La partie de la ſcène lyrique dont le chant doit avoir le plus de mélodie. L'*Air* eſt une période muſicale qui a ſon deſſein, ſa ſymétrie, ſon enſemble, ſon unité. C'eſt au poète à le deſſiner. Tom. I. 93

Ariette. Air léger & brillant. Tom. I. 260

Duo. C'eſt un dialogue concis & rapide, où

- les deux voix se réunissent par intervalle , & qui est susceptible d'un chant régulièrement défini. La nature en marque la place , en indique la forme , & en donne le caractère. T. III. p. 48.
- Chœur d'Opéra.* Sa forme n'est jamais plus naturelle ni plus favorable à la Musique que lorsqu'elle est la même que celle du duo. T. II. 127.
- Prologue d'Opéra.* Inventé par la flatterie. Quinault sut l'ennoblir. Tom V. 512
- Canevas.* Vers que le poète ajuste quelquefois à un chant donné , pour complaire au musicien. Tom. II. 4
- Concert spirituel.* Spectacle très-éloigné de la perfection dont il est susceptible. Moyens qu'il auroit d'en approcher. Tom. II. 196

- DIDACTIQUE.** Le but du Poème *didactique* est d'instruire. Son moyen est de plaire , & , s'il le peut , d'intéresser. Tom. II. 493
- Descriptif.* D'écrire pour décrire , sans objet , sans dessein ; genre moderne , mauvais genre. Il faut l'associer à l'épique ou au didactique. T. II. 440
- Épître.* Elle prend le ton de son sujet , & s'élève ou s'abaisse selon les convenances. T. III. 250
- Épître dédicatoire.* Elle a usé toutes les formules d'adulation , il ne lui reste plus qu'à être noble & simple. Tom. III. 263
- Satire.* En discours ou en action , & l'une & l'autre personnelle , ou générale. Celle-ci innocente

MÉT HODIQUE. 561

tente & permise, celle-là odieuse & souvent criminelle. Tom. VI. page 114

Conte. Il est en petit à la Comédie ce que le Poème épique est à la Tragédie : alors il a le nœud & le dénouement d'une action comique. Mais ce n'est souvent que le récit très-simple d'un fait ou d'une circonstance qui a donné lieu à un mot plaisant. Tom. II. 200

Dialogue philosophique & sophistique. Bon usage & abus de l'esprit. Tom. II. 476

EGLOGUE. Imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. Tom. III. 68

Bergerie. Genre trop foible & trop froid pour soutenir l'action théâtrale. Racan l'a dénaturée & n'en a rien fait d'intéressant. Tom. I. 363

ELÉGIE. Elle a trois caractères : le passionné, le tendre, & le gracieux. Tom. III. 102

Élégiaque. Vers *élégiaques.* Poètes *élégiaques* Caractère d'Ovide, de Tibulle, & de Propertius. Tom. III. 97

ALLÉGORIE. L'apologue enveloppe la vérité qu'il enseigne. L'*allégorie* la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports. Elle est transparente comme l'image. Tom. I. 110

Allégorique. Dans leur origine presque toutes les
Tome VI. N n

- divinités de la fable ont été *allégoriques*. Mais celles qui dans la croyance ont eu une existence idéale, sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités. Tom. I. pag. 133
- Fable, apologue*. Son artifice consiste à déguiser la sagesse sous un air de naïveté. C'est le secret de La Fontaine, que La Motte n'a point connu. Tom. III. 368
- Enigme*. Le jeu de l'*Enigme* consiste à proposer, dans une certaine obscurité, un nombre de rapports d'idées à démêler & à saisir. Tom. III. 187
- Emblème*. Petit tableau qui exprime allégoriquement une pensée. Tom. III. 181
- Symbole*. Signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée : relation tantôt réelle, tantôt fictive & de convention. Tom. VI. 237
- Devise*. Trait de caractère exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, souvent accompagnés d'une figure symbolique. Tom. II. 460

- EPIGRAMME*. Elle a, comme les grands poèmes, une espèce de nœud & une espèce de dénouement, & comme eux, elle se dénoue tantôt par une suite naturelle de la pensée, tantôt par une révolution inattendue dans le sens. T. III. 221
- Epitaphe*. Inscription sur la tombe des morts. C'est communément un trait de louange ou de morale, ou de l'un & de l'autre. Tom. III. 232
- Bouquet*. Petite pièce de vers adressée à une per-

M É T H O D I Q U E. 563

bonne le jour de sa fête. La délicatesse ou la gaité en est le caractère. La fadeur en est le défaut. Tom. I. page 388

Ballade. Petit Poème régulier composé de trois couplets & d'un envoi. Elle a passé de mode, ainsi que le Rondeau, le Virelai, le Sonnet, &c., & c'est dommage, T. I. 289

ELOQUENCE. La faculté d'agir sur les esprits & sur les ames par le moyen de la parole. Sur les esprits, c'est le talent d'instruire; sur les ames, c'est le talent d'intéresser & d'émuvoir: pour l'un & l'autre, résistance à vaincre. De là ses règles pour l'emploi de ses forces & l'usage de ses moyens. Tom. III 123

Rhétorique. Théorie de l'art de persuader, dont l'Eloquence est la pratique. L'Eloquence s'enseigne-t-elle? & par quelle méthode se doit-elle enseigner? Tom. VI 48

Déclamation rhétorique. Ce mot exprime une fausse éloquence: chez les grecs c'étoit l'art des sophistes. A Rome, la *déclamation* étoit l'apprentissage des orateurs. Elle avoit son utilité. Parmi nous cette éloquence oiseuse s'est introduite jusques dans la Poésie. T. II. 290

Déclamation oratoire. On appelle ainsi l'action de l'orateur & son expression dans les traits du visage, dans le geste, & dans la voix. T. II. 278

Délibératif. L'un des trois genres d'Eloquence que

N n ij

les Rhéteurs ont distingués, celui où il s'agit de faire prendre à un peuple une résolution ou de le détourner de celle qu'il a prise. T. II;

page 370

Démonstratif. Genre d'éloquence qui a pour objet la louange ou le blâme. Tom. II. 399

Judiciaire. Genre d'éloquence où le juste & l'injuste sont discutés contradictoirement devant un tribunal qui doit en décider. Tom. IV. 289

Barreau. Quel est le genre de l'éloquence qui lui convient. Lui est-il permis d'être pathétique ? Lui est-il permis d'employer toute espèce de moyens ? Tom. I. 293

Chaire. Eloquence de la *Chaire*. Eloquence morale. La Religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône. Idée du ministère qu'elle y exerce. Son objet, ses moyens, ses divers caractères. Tom. II. 25

Oraison funèbre. Ce quelle fut chez les anciens, ce qu'elle est parmi nous, ce qu'elle devoit être. Tom. V. 114

Harangue. Les meilleures sont celles que le cœur a dictées. C'est à lui seul qu'il est réservé d'être éloquent en peu de mots. T. IV. 2

Orateur. Pour s'en former une idée complète, il faut considérer ses mœurs, ses talens, ses lumières. Tom. V. 127

Question. Objet de doute, sujet de la discussion, de la contestation oratoire. Etat de la *question* générale.

M É T H O D I Q U E. 365

rale ou particulière. Tom. V. page 542

Invention oratoire. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons ; & dans ce qu'ils ont appelé *loca*, ils ont indiqué tous les moyens communs de l'Eloquence. Mais sa source la plus féconde, c'est le sujet même, la cause, la question qu'elle doit agiter. Tom. IV. 247

Division. Si dans son sujet l'orateur est obligé d'en chercher une, c'est un signe infailible qu'il n'en a pas besoin. Tom. III. 16

Narration oratoire. Trois qualités lui sont essentielles, la brièveté, la clarté, & la vraisemblance. Tom. IV. 495

Amplification. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. *Amplifier*, ce n'est pas donner aux choses une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle, & dans ce sens-là c'est un des grands moyens de la Poésie & de l'Eloquence. Travail qui passe les forces d'un écolier. Tom. I. 154

Chrie. Sorte d'amplification que l'on donne à composer dans les collèges. C'est le chef-d'œuvre de la pédanterie. Tom. II. 132

Exorde. Se rendre l'auditeur favorable, attentif, docile, est spécialement l'office de l'exorde. Tom. III. 315

Preuve. Dans un discours qui tend à persuader ou à dissuader l'auditeur, la *preuve* est l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on se propose. Tom. V. 480

- Péroraison.* Lorsqu'il s'agit d'intéresser & d'émeu-
voir, la *péroraison* est une partie essentielle du
discours : c'est là que se déploient les grands
ressorts de l'Eloquence. Tom. V. page 240
- Insinuation.* Tour d'éloquence pour amener l'au-
diteur insensiblement à son but. T. IV. 212
- Définition.* C'est un champ vaste pour l'Élo-
quence. Ce que c'est que *définir* en orateur.
Tom. II. 353
- Description* oratoire. Elle ne se borne pas à ca-
ractériser son objet ; elle en présente le tableau
dans ses détails les plus intéressans, avec les
couleurs les plus vives. Tom. II. 445
- Portrait.* Différence du *portrait* oratoire & de
l'historique. Tom. V. 459
- Pathétique* (Comme ci-devant.) Tom. V. 191
- Mouvemens* du style. (Comme ci-devant.) T. IV. 437

- HISTOIRE.** Sa naissance, ses progrès, son ob-
jet, ses divers caractères, les vices qu'elle a
contractés, les divers styles dont elle est suscep-
tible. Tom. IV. 71
- Mémoires.* Peu de gens ont droit de faire un livre
de leurs *mémoires*. Différence de ce genre d'é-
crire avec celui de l'histoire. Exemples bons &
mauvais dans ce genre. Tom. IV. 336
- Diret.* On appelle ainsi le langage que l'historien
fait tenir aux personnages qu'il met en scène.

M É T H O D I Q U E. 567

Cette manière d'animer le récit a plus de vérité qu'on ne pense. Tom. III. page 7

Harangue historique. On donne ce nom au langage direct dont je viens de parler. Rien de plus fréquent dans l'Histoire ancienne. Dans quel cas la *harangue* est préférable au résumé indirect, & réciproquement. Tom. IV. 12

Portrait. L'histoire est de tous les genres celui auquel cette manière de rassembler les traits d'un caractère & de les dessiner avec précision, est la plus familière. Mais l'excès en est vicieux. Quels *portraits* sont intéressans, quels inutiles & importuns. Tom. V. 459.

LITTÉRATURE. En quoi la *littérature* diffère de l'érudition. Tom. IV. 310

Goût. C'est ici la place de l'*Essai sur le Goût*, qui est à la suite de *Bélisaire*. Tom. IV de l'Edition.

Critique. On appelle ainsi ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la Littérature ancienne. Plus familièrement on appelle *Critique* un examen éclairé & un jugement équitable des productions de l'esprit humain. *Critique* dans les Sciences, *Critique* dans les Beaux-Arts, *Critique* dans les Lettres. T. II. 221

Extrait. Celui d'un ouvrage philosophique n'exige, pour être fidèle, que de la netteté & de la justesse d'esprit. Celui d'un ouvrage d'agrè-

ment, s'il n'est que froidement exact, n'en donnera qu'une fausse idée. Office & devoir d'un Journaliste. Tom. III. page 352

Anciens. Résumé de la dispute sur les *Anciens* & sur les *Modernes*. Torts réciproques des deux partis. Moyens de les concilier. Tom. I. 117

Arts libéraux. Il leur a fallu des récompenses analogues à leur génie & dignes de l'encourager. Les uns s'adressent plus directement à l'ame, les autres plus particulièrement aux sens. T. I. 266

Règles. Le génie n'en doit pas être esclave, mais il ne doit pas les mépriser. La plupart de celles qu'on a données aux Lettres & aux Arts, sont de bons conseils & de mauvais préceptes. T. VI. 26

Ecole. Pépinière d'hommes que l'on cultive pour les besoins ou les agrémens de la société. De là tous les principes de l'institution, de la distribution, de la direction des *écoles*. T. III. 54

Amateur. Ses deux caractères : goût sincère & bienfaisant dans l'un, vanité importune & nuisible dans l'autre. Tom. I. 144

Imitation. Qu'est-ce qu'imiter un Ecrivain ? Est-ce le copier servilement ? Non ; c'est apprendre de lui le secret de son art, se pénétrer de son génie, & faire comme il auroit fait. L'exemple est une sorte d'inspiration que tout homme n'est pas en état de recevoir. Le premier soin doit

M É T H O D I Q U E .

569

être , avant d'imiter , de choisir un digne modèle. Tom. IV. 197

Plagiat. Espèce de crime littéraire qu'on fait aux Gens de Lettres, lorsqu'ils emploient l'idée ou la pensée d'un autre. Ridicule de l'importance que l'on attache à ce larcin. Les grands Ecrivains , en pareil cas, ont pour eux non seulement le droit du plus fort, le droit de conquête , mais encore le droit naturel & l'intérêt public. tom. V. 256

Pastiche. Badinage littéraire où l'on prend la manière d'un Ecrivain. Les défauts sont toujours aisés à contrefaire. C'est le génie & le beau naturel qu'il n'est pas aisé d'imiter. Tom. V. 187

Fin de la Table.



584313



